BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 10-11 - OTTOBRE-NOVEMBRE 1958

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 10-11 OTTOBRE-NOVEMBRE 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Taccuino della Diciannovesima

di MORANDO MORANDINI

24 agosto

Si comincia con uno scambio di persona: dalla Spagna King Vidor, presidente della giuria, fa sapere alla direzione della Mostra che i suoi impegni di lavoro gli permetterebbero di essere a Venezia soltanto per qualche giorno. La presidenza passa allora a Jean Gremillon, al posto di Vidor si inserisce lo spagnolo Carlos Fernando Cuenca, un altro veterano, mentre i giornalisti non francesi s'affrettano a compulsare le segrete carte: chi è questo Gremillon? Nel pomeriggio prima anteprima dei film in concorso destinata ai critici dei quotidiani che quest'anno vedranno di mattina il film della sera. Prolusione a due voci Meccoli-Natale che avvertono: la concessione delle proiezioni mattutine vien fatta a due condizioni (prima, che a nessun critico dei quotidiani pomeridiani venga in mente di telefonare i suoi giudizi da pubblicare nello stesso giorno; seconda, i critici ammessi alle proiezioni devono impegnarsi a non esprimere in pubblico la propria opinione sul film prima delle ore 22); se si verificherà qualche infrazione, le proiezioni saranno sospese. Si ride, si motteggia. Esauriti questi importanti preliminari, si spengono le luci e s'illumina lo schermo sui titoli di testa di God's Little Acre. *E' cominciato il lungo viaggio nella notte.*

La proiezione è seguita, a ruota, dalla prima conferenza-stampa: sono di scena Erskine Caldwell e Anthony Mann. Quando l'illustre narratore dichiara di aver investito personalmente 250.000 dollari nella produzione c'è qualcuno che sussurra: " Ecco bell'e pronta la recensione del film ". Mentre si parla entra, tutta di nero vestita sotto un cappello a larghissima tesa di color viola scurissimo, una svettante figura femminile dalla fiammeggiante chioma; che fa pensare a un'incarnazione mascherata di « Morte a Venezia » di Thomas Mann. E' Tina Louise, la Griselda del Piccolo campo. *Apparizione memorabile, entrata in scena da diva del muto. Intorno a lei e a Sarita Montiel, tenera moglie di Anthony Mann, che esibisce una audacissima toilette, s'accentra, di sera, l'interesse del colto pubblico che assiste all'ingresso degli invitati al Palazzo del cinema. Chi osò parlare di " austerity "? I divi abbondano, nei più vari formati: dai coniugi Interlenghi alla Pampanini, da Mario Del Monaco ad Arthur Rubinstein, da Miriam Bru a Carla Del Poggio, da Peter Van Eyck a Nadine Tallier. Ma chi conta gli applausi per Mario Riva e sua moglie Diana Dei? C'è tutta la crisi del cinema e l'avanzar della TV in questo trionfo che si prolunga dopo la proiezione quando, nel " piccolo campo " dello Chez Vous, il Musichiere dirige la caccia al tesoro. Si vedono così paludate signore di ogni età, munite di ridicoli bastoncini biforcuti, che entrano nella fontana a cercar sul fondo le cinque monetine d'oro.*

25 agosto

S'apre la rassegna retrospettiva di Asta Nielsen; insieme con Hamlet, *uno dei piatti più ghiotti del menù, si proietta il filmetto* L'A. B. C. dell'amore, *un titolo che si rivelerà profetico. Giulio Cesare Castello, organizzatore delle retrospettive, tiene una conferenza-stampa di 75 minuti a cavallo del tocco per illustrarne i criteri storico-estetici-filologici-organizzativi. Le poche diecine di presenti spargono la notizia cosicchè a Castello viene indirizzata una petizione perchè faccia ciclostilare la conferenza: tutti devono conoscerla. Arrivano Nadja Tiller* (Rosemarie), *Sonia Ziemann* (L'ottavo giorno della settimana) *e Lorella De Luca* (Don Vesuvio). *Si cita De Amicis nel commentare il gentile gesto di Antonella Lualdi che, la sera della inaugurazione, ha prestato un abito da sera a Paola Bolognani, al Lido in vesti di corrispondente di un rotocalco.*

26 agosto

Lila Courcoulacou, uscita dal Centro Sperimentale, tiene una conferenza-stampa sul suo film L'isola del silenzio, *presentato nell'Informativa e dedicato alla comunità di lebbrosi che vivono a Spinalonga, a pochi chilometri da Creta. Da Bordighera, intanto, sono arrivati diversi esemplari di una nuova qualità di garofano, frutto degli studi e degli esperimenti pazienti del floricultore Nino Sasso.*

Mentre Antonella Lualdi si mostra sulla spiaggia avvolta in un poncho arancione istoriato di sigle con il numero 2,2, ha inizio l'idillio tra Lorella De Luca e il contino Giovanni Volpi.

27 agosto

Amici o no della " nuova formula ", i critici del Lido sono preoccupatissimi. « Ma come — si chiedono allibiti — abbiamo già visto tre film e sono tutti da Festival? ». Uno di loro, dal cervello diviso in schede, accresce le preoccupazioni generali dichiarando che, a memoria sua, nessuna Mostra era mai cominciata con tre buoni film consecutivi. Intanto, nella sezione

informativa, le esasperazioni erotico-macabre dell'argentino El secuestrador mettono in ombra le audacie del film polacco e i rari " exploits " di L'isola del silenzio. L'inesauribile vivaio delle attrici svedesi è presente al Lido con un eccellente terzetto d'attacco: Ingrid Thulin, Bibi Andersson e Marianne Bengtsson che, però, si è già messa a letto per un noioso mal di gola e 39° di febbre. All'uscita dopo Luci della notte lampi di gioia perversa fanno brillare gli occhi (e gli occhiali) dei critici: si preparano al massacro. Ma la tensione è ormai allentata con soddisfazione di tutti; penso alle squadre di calcio quando infilano una serie molto lunga di partite positive: che respiro quando, una buona volta, si perde.

28 agosto

Al giuoco del massacro, svolto sui quotidiani dalla critica italiana con quasi perfetto affiatamento di squadra, ai danni di Luci della notte, il produttore svedese reagisce trasferendosi dal Lido a Venezia mentre, più calmo, il regista Kjellgren dichiara: « Non intendevo far gran cosa; è una commediola, lo sbaglio è stato quello di presentarla a un Festival ». Meccoli soffre in silenzio, Castellò no, Verdone è introvabile. Mentre nella sezione informativa c'è l'eccellente doppietta ungaro-svedese di A mezzanotte e Nara livet di Bergman, in concorso il georgiano melodramma del georgiano Ciaureli fa un pesante tonfo. Accese si fanno le discussioni sull'operato della Commissione di selezione, per qualche ora sembra di esser tornati al clima della Mostra 1957. Arrivano Vera Cecova, pronipote di Cecov, nipote di Olga, danzatrice e protagonista di Ballerina e buon Dio, film di Leonviola con De Sica nel quale si rifriggono avanzi felliniani; Mamie (le gambe) Van Doren, una " dumb-blonde " che cercano di spacciare come un surrogato della Monroe; Hideko Takamine, protagonista di L'uomo del riksciò, primatista della celluloide: ha trent'anni e 200 film interpretati. Cominciò quando ne aveva quattro, la chiamavano la Shirley Temple del Giappone. E ancora: Abbe Lane con il marito Xavier Cugat, Massimo Serato, Ronald Neame, regista di The Horse's Mouth.

29 agosto

Nel quadro delle retrospettive i 255 minuti del progetto messicano di Eisenstein sottopongono gli "aficionados" alla tappa più dura della Mostra. Nella proiezione mattutina i partenti sono circa duecento ma alla fine della proiezione sono rimasti in quaranta. La severissima selezione si ripete di sera: 50-60 persone all'inizio, quindici alla fine. E' un'esperienza indimenticabile: il clima è kafkiano ma in sala non c'è nemmeno un imitatore di Buzzati per immortalare l'avvenimento almeno con un elzeviro. La fatica è resa più leggera dalla possibilità di fare conversazione durante le interminabili inquadrature fisse. Cavallaro sussurra: « Non siamo noi a guardare, sono loro che ci guardano ». E accenna ai volti dei messicani che, in primissimo piano, si avvicendano in silenzio sullo schermo. E' già il tocco passato quando usciamo: l'ultima maschera rimasta nel Palazzo per chiudere l'ultima porta ci guarda con un atteggiamento in bilico tra il rispetto e la commiserazione.

30 agosto

Con un estratto di Panthea di Allan Dwan e Blind Husbands comincia la retrospettiva di Stroheim, affollatissima. Nella saletta Volpi, nel pomeriggio, si proietta La strada lunga un anno, il film di Beppe De Santis, di cui la critica social-comunista reclamava a gran voce l'ammissione alla Mostra e che, come L'idiota di Pyriev, non è stato iscritto dai produttori all'Informativa. Ai critici che dell'Idiota avevano chiesto una visione privata, l'ufficio stampa della Mostra rende noto il telegramma del Comitato del cinema sovietico: « Riferimento vostro telegramma del 28 non riteniamo possibile soddisfare vostra richiesta per visione film Idiota stop preghiamovi ritornare copia a Mosca ». Quando si apprende che il Comitato del cinema sovietico è presieduto proprio da Pyriev, tutto diventa chiaro.

31 agosto

E' domenica ma non si riposa. Verso sera nella Basilica di San Marco il Cardinale Roncalli celebra la tradizionale Messa del cinema, accompagnata da musiche di Vivaldi, Bonporti, Gabrieli, eseguite dai Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano, e pronuncia un'allocuzione sui valori spirituali ed educativi dell'arte. Dall'aeroporto di Treviso, a bordo di una Cadillac, Maria Schell arriva a Venezia con cinque minuti di anticipo sui fotografi e gli operatori della TV e sbarca così indisturbata all'Excelsior. Prima di mezzanotte, allo Chez Vous, si svolge l'elezione di un concorso di bellezza organizzato da " Il Giorno " di Milano: tra quattordici fanciulle viene scelta la ventenne, romana e raccomandatissima Laura Tavanti: andrà dieci giorni a Hollywood. Di ritorno dal ricevimento offerto dal Comune di Venezia a Palazzo Ducale, alle 4,15 del mattino, nella hall dell'Excelsior l'attrice Silvana Pampanini affibbia due ceffoni alla giornalista Adele Cambria. Insorge Gaetano Baldacci, direttore responsabile della Cambria, e, cercando di schiaffeggiare il regista Bruno Beneck, uno dei due accompagnatori della Pampanini, colpisce di striscio l'attrice. L'incidente avrà, almeno sulla carta, lo strascico di quattro querele e di una sfida al duello. Le querele sono sporte: a) dalla Pampanini contro il Baldacci e la Cambria per diffamazione a mezzo stampa; b) dalla Pampanini contro il Baldacci per ingiurie e lesioni; c) da un'attricetta contro il Baldacci e la Cambria per diffamazione a mezzo stampa; d) dalla Cambria contro la Pampanini per percosse. La sfida, non raccolta, è lanciata dal secondo accompagnatore dell'attrice a un giornalista del " Corriere Lombardo ".

1 settembre

Arriva B. B., arriva il giorno dell'ira. Giunta a Venezia nell'ora del tramonto a bordo di un'Austin e in compagnia del chitarrista Sacha Distel, il successore di Vadim e di Trintignant, Brigitte Bardot scatena immediatamente una gagliarda corsa di inseguimento tra gli uomini di " Paris-Match " e di " Jours de France " e giornalisti e fotografi italiani. In nome della Francia di De Gaulle, i primi volevano sequestrare la loro diva e sottrarla ai " flashes " e alle domande dei colleghi e rivali italiani ma la manovra viene sventata con un agguato all'angolo della Dogana tra la Giudecca e piazza San Marco: al passaggio del motoscafo che portava i francesi scattano gli italiani. B.B. li scorge e, buttandosi sul fondo del motoscafo tra le braccia di Distel, grida: " Vite, vite, fuyons les photographes! ". Ma l'imbarcazione è raggiunta, inesorabile è l'arrembaggio. All'imbarcatoio dell'Excelsior si svolge il secondo " round ", meno marinaresco ma più furibondo: due fotografi finiscono in acqua. Dopo cena una nera folla attende inutil-

mente il suo passaggio: B.B., trincerata nella sua camera, non va al cinema. E gli applausi vanno tutti a Maria Schell la svizzera e a Harry Belafonte l'americano. Femmine folli e Greed nello stesso programma: Castello ci vuole morti. Ma Greed è un grande film in anticipo di trent'anni. Nel cinema il realismo è nato nel 1924. Ed è grande anche ridotto a metà del metraggio originale.

2 settembre

Seconda giornata francese. Se En cas de malheur è in concorso, Le bourgeois gentilhomme segna il trionfo della Comédie Française e di Molière nell'Informativa ma il piatto più ghiotto del programma è, forse, Marines, un documentario di François Reichenbach. L'Unifrance dà nel tardo pomeriggio un ricevimento a Palazzo Ducale, a mezzanotte il produttore di En cas de malheur offre un "souper" intimo a Palazzo Barbaro dove i nobili indigeni superano in numero i cinematografisti. Ad entrambi è presente Brigitte Bardot, sempre al fianco di Sacha Distel che è bruno, efebico e ha un'aria felice. Fortunato lo è: B.B. è quarta dopo Bella Darvi, Juliette Greco e Jeanne Moreau. Non partecipa, invece, l'attrice alla conferenza-stampa di Claude Autant-Lara, Georges Simenon e il produttore Raoul J. Levy. Autant-Lara legge una lunga prolusione al suo film in cui è evidente almeno una preoccupazione: quella di difendere "l'immoralismo" del film di fronte alla opinione pubblica italiana. Si dice che abbia personalmente purgato la copia da proiettare alla Mostra di alcuni "exploits" più scabrosi. Gli domandano un parere sulla sua interprete. Dopo aver negato di aver avuto noie con B.B. (bugia di convenienza) dichiara: « B.B. è come Hitler. Non è un'attrice, è un fenomeno della natura ».

3 settembre

Sebbene ufficialmente sventoli la bandiera stellata, questa è la giornata di Sofia Loren. La "bagarre" che si scatena al suo arrivo eguaglia e supera quella per la Bardot; c'è in più quel pizzico di nazionalismo che fa da condimento all'entusiasmo professionale dei fotografi e a quello disinteressato del pubblico. Arriva, in compagnia di Louis Malle e di Alain Cuny, anche Jeanne Moreau ma nessuno se ne accorge. Di sera, dopo la proiezione di Orchidea nera, di fronte all'ovazione del pubblico che probabilmente applaude più ai suoi sforzi di passare da "maggiorata" ad attrice, che ai pregi del film, Sofia Loren ha gli occhi lucidi di pianto. Non piangono, invece, nè Alberto Sordi che fa il vitellone sulla spiaggia nè Walter Chiari che, la scorsa notte, ha svegliato metà dei clienti dell'Excelsior correndo in pigiama per i corridoi e gridando: « Si salvi chi può! L'albergo brucia! ». Essendo state su alcuni giornali pubblicate notizie dalle quali risultava che per far venire la Bardot e Belafonte a Venezia, la direzione della Mostra aveva pagato qualche milione, viene diffuso un comunicato straordinario in cui le notizie dei pretesi compensi vengono smentite « nel modo più categorico come assolutamente false e infondate ».

4 settembre

Mentre nelle salette il ritmo delle proiezioni straordinarie si fa vorticoso (c'è un critico genovese ritardatario che è riuscito a passare tredici ore davanti a uno schermo acceso), gli arrivi delle personalità si fanno più fitti: Luchino Visconti e la "troupe" della Compagnia dei Giovani (Falck, De Lullo, Valli ecc.), Giorgio De Chirico e Michele Prisco, Tony Franciosa con la moglie Shelley Winters, il Mago di Napoli e Marianini, Nicola De Pirro e José Suarez, Lilla Brignone e Carmine Gallone, Virna Lisi e Lea Padovani.

5 settembre

E' la giornata italiana, la parola tocca a La sfida. Del film e dei suoi strascichi giudiziari parla in una conferenza-stampa il regista Francesco Rosi. Tra i giornalisti Luchino Visconti sta a sentire. Nel pomeriggio parla Vittorio De Sica, venuto al Lido per Kanonen Serenade. Rosanna Schiaffino, crisalide di diva, fa alla stampa questa sconvolgente dichiarazione: « La sfida è un film reale » e definisce il proprio personaggio « molto complesso e ricco di sfumature ». Si riunisce alla birreria Doni la giuria dell'Informativa, formata da quattro critici milanesi (Guido Aristarco, Pietro Bianchi, Angelo Solmi e il sottoscritto) e da un romano (Vinicio Marinucci). Le decisioni vengono prese a tempo di primato: dieci minuti. Si sceglie Ingmar Bergman per Alla fine del giorno e, con una punta polemica nei confronti della Commissione di selezione, Morris C. Engel per Matrimoni e bambini, scartato in favore di Il piccolo campo. Corrono, invece, preoccupanti voci sull'andamento dei lavori della giuria grande: si parla di discussioni accese, di dissensi gravissimi, di preoccupazioni politiche.

Dopo le minacce a La sfida su cui pende l'ombra di un sequestro, si rischia di non vedere Le amants: alla magistratura di Venezia viene rivolta un'interpellanza perchè la proiezione del film francese venga sospesa.

6 settembre

Dopo lo scandalo degli schiaffi, quello di Les amants. Nello spettacolo serale, durante la sequenza notturna, una parte del pubblico protesta, fischia, schiamazza, rintuzzata dagli applausi di altri spettatori. Il direttore della Mostra si rivolge a Jeanne Moreau chiedendole se desidera essere accompagnata fuori della sala ma l'attrice conserva il suo posto. Tra gli spettatori più indignati si fa notare un produttore romano di terza serie, specializzato nello smercio di pellicole dialettali d'infimo conio. Intanto la notizia che le due Coppe Volpi toccheranno a Sofia Loren e ad Alec Guinness sembra ormai sicura. Les jeux sont faits, les dieux s'en vont. Ma Sofia Loren torna.

7 settembre

E Sofia Loren, sempre in aereo, atterra per ricevere la sua Coppa. E' il suo secondo trionfo nel giro di pochi giorni, ancor più ufficiale del primo. Ma se gli applausi scrosciano per lei e per Alec Guinness (che non c'è), se i consensi non mancano per la spartizione del premio a disposizione della giuria tra Malle e Rosi, un certo disagio si sparge tra il pubblico del Palazzo all'annuncio imprevisto dell'assegnazione del Leone d'Oro al giapponese L'uomo del riksciò di Inagachi. Nel Festival dell'erotismo hanno premiato De Amicis, commenta qualcuno, ma il verdetto così sorprendente che assume persino un'aria di anticonformismo, di spregiudicatezza. I premi non ufficiali si dirigono altrove: a La tana del lupo (Fipresci e "Cinema Nuovo"), a Rosemarie (Pasinetti) che supera La leggenda di Narayama. Se non si comprende il premio San Giorgio a La sfida, è più che comprensibile l'astensione della giuria dell'O.C.I.C. Tutto è male quel che finisce Malle.

Quattordici recensioni

Pubblichiamo una scelta di recensioni di alcuni film presentati in concorso alla XIX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, tratte dai servizi apparsi in giornali quotidiani di varie tendenze, autori nell'ordine Giovanni Mosca, Maurizio Liverani, Giambattista Cavallaro, Morando Morandini, Marcello Clemente, Gino Visentini, Ugo Casiraghi, Ermanno Contini, Paolo Valmarana, Arturo Lanocita, Gian Luigi Rondi, Mario Gromo, Pietro Bianchi, Franco M. Pranzo. Ad alcuni di questi abbiamo domandato quale ritenessero la loro recensione migliore, pubblicando quella così indicata; per gli altri — nell'impossibilità di fare altrettanto e di coordinare di conseguenza l'antologia — abbiamo scelto la recensione che ci è parsa più indicativa. Soltanto per un film, La leggenda di Narayama, *pubblichiamo due recensioni, rispecchianti le opposte posizioni in cui si divise la critica a proposito dell'opera. Questa rassegna stampa di nuovo genere — che non impegna l'opinione della Rivista, espressa da Ernesto G. Laura in questo stesso fascicolo — vuol essere un servizio che riteniamo utile e forniamo ai nostri lettori per una più approfondita conoscenza dell'ultima edizione della Mostra.*

GOD'S LITTLE ACRE

Intorno agli anni della guerra, quando il disordine morale e spirituale pareva arte, apparve un libro che fece gridare al capolavoro, e il nome del suo autore Erskine Caldwell, corse sulle bocche di tutti come quello d'un grandissimo scrittore. Volarono via sette milioni di copie. « Il piccolo campo », lo ricordate? A dirne male, ma non solo a dirne male, appena a muover la più leggera e timida delle critiche, c'era da passare per imbecilli. Poi passò il tempo, la vita si riassestò, e oggi a rileggere i brani per i quali « Il piccolo campo » parve un capolavoro vien da sorridere nell'identico modo in cui si sorride dei troppo buoni e troppo candidi racconti dei romanzetti morali di settant'anni fa: la pia e virtuosa Gertrude, tutta casa e tutta chiesa, che arrossisce di santo pudore solo che il figliuolo del farmacista, di lei rispettosamente innamorato, osi porgerle, all'uscire dal tempio, le dita roride d'acqua benedetta, non è meno falsa e meno retorica della invasata Darling Jill di Caldwell, che, quanti figli di farmacisti incontrasse in strada, tutti prenderebbe per la cravatta e si trascinerebbe in casa, ove non sarebbe già la presenza del padre e degli altri familiari che le impedirebbe di dar ampio sfogo ai suoi imperiosi desideri.

Forse, però, in questa nostra epoca di trionfante conformismo politico, morale, sociale e artistico, non m'attarderei a indicare difetti nel « capolavoro » se a ciò non m'incoraggiasse quel terribile, seppure involontario castigamatti ch'è il cinematografo, al cui bisogno di raccontare nient'altro che il fatto, e nella maniera più accessibile e superficiale, sono ben pochi i capolavori che resistano senza grave danno. Figuriamoci i falsi capolavori. Togliete a *Il piccolo campo* la suggestione di un innegabile stile che fa da cemento e conferisce apparente sostanza di tragedia alle vicende dei personaggi, e vi troverete nelle mani nient'altro che un pugno di mosche, o, più precisamente, un'accolta di irresponsabili, di maniaci da mandar quasi tutti al manicomio chi per un motivo e chi per un altro e non già da portare alla ribalta d'un libro che vorrebbe essere studio e descrizione d'anime tormentate. Qui ci sono solo dei corpi in fermento, Darling Jill che si dà al cognato Will Thompson, all'albino Daye e a moltissimi altri giovani, tranne che al fidanzato Pluto, il quale ha la disgrazia d'essere troppo grasso; il grosso e sanguigno Will Thompson che ha trasformato la famiglia in harem, praticando tanto con la moglie Rosamund quanto con le sorelle di lei, Darling Jill e Griselda, la bellissima, la meravigliosa, la donna che costringe il marito Buck a odiare di gelosia non soltanto il cognato Will Thompson, ma anche il fratello Jim Leslie e, perchè no?, il padre Ty Ty, vecchio avido, torbido ed ipocrita, il quale non fa che sognare le pepite d'oro e il corpo della nuora e, mischiando il sacro al profano, si compiace di accompagnare questi sogni col nome di Dio, mai al mondo nominato così invano.

Avrete letto che quando, tempo fa, si stabilì di dare la prima del film in Georgia — la terra nella quale Caldwell ambienta il suo romanzo — i buoni georgiani si ribellarono tutti come un sol uomo, e chi dette loro torto, chiamandoli sprezzantemente « puritani », vada a vedere il film e legga o rilegga il libro: si ricrederà. Avevano ragione. Non tanto li seccava passare per sporcaccioni (chè, ad esser tali, non ci sono al mondo solo i georgiani) quanto essere presentati come affetti da un erotismo, degno più delle cure d'un clinico che delle pagine d'un romanziere.

Il film, naturalmente, non mostra tutto quello che il libro racconta. Si limita a una parte, e anche quella parte edulcora ed attenua, quando addirittura non si contenta di lasciare indovinare. Inutilmente perciò cercherete nell'opera di Anthony Mann — regista che viene dal western — i veri motivi dell'enorme successo ottenuto dal libro. E inutilmente, anche, il suo crudo finale (Buck che uccide il fratello). Quanto al protagonista, Ty Ty, ben poco questi conserva dei suoi torbidi sentimenti, i quali, appena accennati, sfuggono. Rimane solo la sua febbre dell'oro, accompagnata da una religione che si presta a tutti i compromessi, non ultimo quello del continuo spostamento ch'egli fa, nei suoi terreni che continuamente va scavando qua e la, nella speranza d'un filone d'oro, d'un piccolo campo che ha dedicato al Signore, con la promessa di spartire ogni anno i frutti con la chiesa. Solo che gli venga il sospetto che l'oro giaccia sotto il piccolo campo, subito, prima di scavare, prende la croce e va a infiggerla lontano, portando dalla parte opposta la terra dedicata al Signore. Questo, ch'è uno dei motivi migliori del libro, e più sottili, viene dal film risolto solo comicamente. Da Mann, d'altra parte, non ci si poteva aspettar di più. Ha troppo la mano al western, e quando gli mancano i cavalli, le sparatorie, e, sopratutto, quei vasti paesaggi pieni di respiro che danno importanza e unità anche alle vicende meno valide e più

scombiccherate, rivela la propria incapacità. E neppure tenta di servirsi della suggestione che, pure, il paesaggio georgiano gli potrebbe prestare.

Nel suo complesso d'inferiorità di fronte all'opera letteraria, rinuncia a tutte le sue armi — che gli sembrano dozzinali — e crede che della macchina da presa non siano degni che i personaggi: vediamo solo loro, difatti. Ben poco dei campi intorno, o della città dove Will Thompson vive, preso dal desiderio di riattivare la filanda abbandonata. Sembra d'assistere a un film tolto non da un romanzo, ma da una commedia: sempre le stesse scene, e dialogo continuo, fino a stancare. E il racconto, un po' per colpa dello sceneggiatore e un po' del regista che non ha saputo servirsi della suggestione d'uno sfondo per dargli almeno apparenza d'unità, procede a strappi, slegato, frammentario; ogni scena è un pezzo a sè, e i personaggi, pur sempre, e fin troppo, materialmente insieme, non si amalgamano mai, lontani l'uno dall'altro anche se vicinissimi, più presenti che non necessari, più raccontati che veri. Ed è proprio al più falso che Anthony Mann si affeziona di più: a quel « letterario » Will Thompson che a tutti i costi vuol entrare nella filanda abbandonata per attaccare la corrente e far riandare le macchine, come bastasse questo per rendere attiva un'industria morta appunto perchè non dava più profitti. Entrato di notte nella filanda e riattaccata la corrente, Will viene colpito da una pistolettata del guardiano, e qui lo vediamo, prima di morire, compiere una lunghissima passeggiata piena di teatralissimi gesti, come appunto avviene nel western quando muore l'eroe, o avveniva nelle opere liriche quando il tenore o il baritono venivano trafitti. Qui Mann è Mann, ineccepibile nei limiti del suo repertorio.

Il finale, poi — e qui Mann non c'entra — è poco meno di una burletta. Mentre nel libro Buck uccide il fratello, e il vecchio Ty Ty s'affonda ancora di più nella sua follia di cercatore d'un oro che non c'è, il film ci mostra un padre che facendo scudo di sè al figlio, che sta per essere colpito a morte, evita il fratricidio, non solo, ma accorgendosi tutt'a un tratto del male compiuto curando troppo l'oro e trascurando troppo l'educazione dei figli, decide solennemente di abbandonare le sue pazze ricerche e di coltivare il terreno a grano e ad olivi: è nella agricoltura ch'è il vero tesoro, è nel lavoro ch'è la vera ricchezza, e quando c'è il lavoro c'è anche la serenità della famiglia. Un finale da libro di lettura, che ha trovato Erskine Caldwell — il terribile scrittore che per qualche anno ha scandalizzato mezzo mondo — perfettamente consenziente.

Gli attori han recitato assai bene. Primo, in ordine di merito, Robert Ryan, nella parte del vecchio Ty Ty. Bravo Buddy Hackett in quella del fidanzato timido e grasso; bravissima Fay Spain nelle vesti (che son vesti per modo di dire) della giovane mangiatrice di uomini Darling Jill. La « scoperta » Tina Louise (nei panni, e anche qui la parola è impropria, di Griselda), una delusione; come nella nostra Sofia Loren, troppo squilibrio fra l'avvenenza e l'arte.

MOSCA

(« *Corriere d'Informazione* », 26 *agosto* 1958).

DAS MAEDCHEN ROSEMARIE...

Sembra che in Germania sia molto difficile fare film non conformisti. Distrutto dalla guerra, ricostruito a fatica pezzo per pezzo, il cinema tedesco ha poi dato lungamente a vedere di soffrire del complesso del convalescente: nella ritrovata sicurezza della forma, una produzione intimamente titubante e vagamente anacronistico. Il film visto ieri (e del resto più di una eccezione si era già avuta) farebbe credere a un vigoroso rinsanguamento, a una ritonificazione, almeno polemica, del nuovo cinema germanico. Perchè *Rosemarie* ci mostra il risvolto del tanto strombazzato « miracolo » economico tedesco. Ci offre il rovescio della medaglia registrando — pur senza partecipazione — la temperie morale della Germania d'oggi e gli ideali della classe industriale che ama la birra, le salcicce, la rapida conclusione di una avventura sessuale, e che esaurisce in ciò tutti i propri problemi. Un reportage che, pur nel suo distacco dal mondo che descrive, non sa non velarsi di malinconia. Giudizio e critica sono impediti da questo distacco palese, fra gli autori e il mondo che essi hanno cominciato a scoprire.

Questa esplorazione cioè si ferma alla prima generale ricognizione di un atteggiamento sentimentale; ma è già un avvenimento di estrema importanza, un esplicito documento. Sulle macerie della guerra tutto è ormai stato ricostruito in Germania, fabbriche, case, macchine e suppellettili, ferrovie, porti, officine. La espansione commerciale tedesca, ripreso l'impetuoso aire di un tempo, torna a infastidire, a premere, ad allarmare. Uno dei personaggi di *Rosemarie*, un industriale, dice compiaciuto: « Esportiamo in novantadue Paesi del mondo ». Ma il clima morale di questa ricostruzione è saldo e risponde al peso e alla mole che deve reggere? Il quadro che il film di Thiele ci offre di questa società riflette gli stessi aspetti di crisi che prefigurarono la follìa nazista. Come i film di Murnau, di Lang, del periodo espressionista e che preannunciarono una iliade di guai, *Rosemarie* ci rivela un mondo negativo, avvilente e artificiale.

La vicenda, che poco si presta al compendio, è desunta da un fatto di cronaca. Rosemarie Nitribitt era cantante in un dancing di Francoforte. Il suo lavoro le dava quanto le bastava per vivere. Senonchè un giorno la bella Rosemarie cambiò improvvisamente vita; fu vista girare a bordo di una lussuosa automobile. Ma quel salto di rango sociale doveva esserle fatale: fu trovata strangolata nel suo appartamento. La polizia indagò, ma per poco poichè l'inchiesta venne insabbiata e la povera Rosemarie completamente dimenticata.

Un animoso scrittore tedesco, Erich Kuby, volle vederci chiaro in quella faccenda e venne così a scoprire un interessante retroscena. Rosemarie si era venuta a trovare coinvolta in un gioco molto pericoloso di misteriosi affari di Stato legati alla realizzazione di un nuovo progetto industriale. Nello albergo dove ella cantava si davano convegno i membri di una strana associazione, detta dei « tappeti volanti ». Dietro questa innocua denominazione e la vernice clubistica della associazione un gruppo di industriali elabora i propri piani. Uno dei magnati conosce Ro-

semarie, se ne innamora e la introduce nel gran mondo, la copre di gioielli, di pellicce e la mette a parte di molti segreti. Rosemarie recita benissimo la sua parte. Ad un certo punto lascia il suo protettore attratta dalla prospettiva di diventare ricca e indipendente facendo la confidente di uno strano mondo che vive ai confini della legalità. Istigata da un agente francese, sistema nel suo appartamento un magnetofono su cui registra le confidenze degli industriali della associazione « tappeti volanti » che si avvicendano nella sua alcova. Il gioco non dura a lungo: la provenienza di quelle informazioni che filtrano in Francia, viene presto individuata. Rosemarie è disposta a cedere i nastri; ma in cambio vuole essere sposata e compie l'ultimo passo sbagliato della sua vita. Muore strangolata.

Materia è questa di aspra requisitoria; si comprende perchè il ministero degli esteri della Germania occidentale abbia protestato per la inclusione di questa pellicola nel programma del Festival. La regia di Thiele rivela scioltezza e astuzia, il suo linguaggio, preciso e fermo, e fatto di improvvise invenzioni e accensioni, di subitanee aperture e vedute che richiamano gli scorci bruschi e il taglio mordente del cinema espressionista. Non è davvero una cosa nuova; ciò non toglie che il film abbia un interesse sostanziale, uno scopo apparente, un sottinteso, un bersaglio, un linguaggio efficace, versatile, pungente, a volte persino divertente, e soprattutto quello che deve avere un'opera cinematografica: cioè qualcosa da dire e non preoccuparsi soltanto di effigiarsi e di splendere colorita. Il rancore e l'amarezza si sfogano nelle note che fanno commento musicale alla pellicola, e che sono quelle che Brecht introdusse nella sua « Opera da tre soldi ». Della società tedesca, due bricconi dicono, accompagnandosi con la chitarra, cose in modo da farcela vedere lorda di tutti i vizi e capace di tutte le turpitudini. Di essa, questi due sfruttatori si sentono migliori e non peggiori.

La conclusione di questo dramma, che va determinandosi a spirale intorno alla povera Rosemarie, è un po' qualunquistica: la vita è così, disperatamente così, e non può essere diversa. Questa indifferenza è la tara morale della pellicola; la sua sostanza etica lascia perplessi. Ottimi gli interpreti: accanto a Nadja Tiller, Peter van Eick e un gruppo di caratteristi di prim'ordine.

MAURIZIO LIVERANI
(« *Paese-Sera* », 27 *agosto* 1958)

DER ACHTE WOCHENTAG

Der achte Wochentag (lett. L'ottavo giorno della settimana) era stato iscritto al Festival di Cannes ma poi il Governo polacco lo ritirò perché, si disse, non era piaciuto a Gomulka. Diretto da Aleksander Ford, il quale è un po' il Blasetti della cinematografia polacca, *Der achte Wochentag* è in realtà un film di coproduzione polacco-tedesca e i « coproduttori » tedeschi lo hanno dissepolto, ripresentandolo a Venezia. Un altro film proibito, dunque, al quale la Polonia non riconosce sufficienti titoli di nobiltà ideologica per rappresentarla: eretico rispetto ai canoni del realismo socialista, non potendo essere soppresso è stato ripudiato. E' giusto? Soprattutto, ne valeva la pena?

Non vorremmo, qui, riproporre la grossa questione, tante volte sollevata, di come e se il cinema possa contribuire al prestigio di un Paese. E' quanto mai evidente, oggi, che il cinema ha perso quella funzione « rivelatrice » di fatti e quindi propagandistica, che poteva attribuirglisi trenta o anche solo dieci anni fa. I cinegiornali sono stati messi in crisi dalla TV, gli uomini viaggiano, e nessun Paese è più un'isola fatata da raccontare per la prima volta. La censura più sottile, quella cioè che boicotta un film non per ciò che denuncia, ma per la disperazione di cui questa denuncia è intrisa (rivelando cioè per sentimenti la condizione sociale e morale di un popolo) non intende invece la necessità di questi sfoghi, in un mondo ormai solidale nelle giornate di sole e di tempesta, quasi temendo profanazioni da un altro mondo, e pochi ammettono ancora oggi che le più gravi rivelazioni sugli umori interni ai popoli vengono piuttosto da certi pesanti silenzi, e soprattutto dalle paure degli uomini di Governo, davanti ai novanta minuti di pellicola, quei terribili chilometri di celluloide.

Ma noi, ora, ci chiediamo soltanto se fosse giusto ripudiare questo film, che Ford ha diretto con impegno di verità, smentendo in parte la sua reputazione di regista distaccato e formalista e riservandosi solo alcune zone di pura esercitazione figurativa. *Der achte Wochentag* richiama a prima vista gli schemi del nostro realismo. Intendo dire quello classico di *Ladri di biciclette*, per certa analogia tematica: anzi si potrebbe dire l'edizione polacca di *Il tetto*. Una particolare infelicità umana fornisce la chiave per indagare la situazione sociale che la provoca e la condiziona, fino alle estreme conseguenze. Partire dal limitato, dal singolo, perché la nostra esperienza e preferenza è individuale, e in essa alludere un po' vagamente, e per allusioni, a tutta una società, è Zavattini filtrato dagli stati d'animo impetuosi di un Paese che ha risollevato la bandiera del naturalismo romantico e risorgimentale. Non si acqueta del tutto, dopo che la rivoluzione è stata incanalata in binari impropri lasciando inevasi i problemi della casa, della speranza, della voglia di esistere. Zavattini senza ironia.

La vicenda di una coppia di giovani, Agnese e Pietro, che vorrebbero vivere assieme, costruendosi una vita comune, e invece non possono permetterselo per le condizioni delle loro famiglie, e soprattutto per la mancanza di alloggi a Varsavia, è il filo conduttore che permette di indagare una certa realtà quotidiana. Nella città grigia di macerie, incattivita dalla miseria, dove i giovani frequentano ossessivamente i « dancing », e le virtù si perdono, nella notte solcata dal vizio, è descritta qui una tipica situazione postbellica che non è ancora passata. Anzi, nel perdurare infinito e contro natura di un simile disordine, la posizione dei due innamorati diviene moralmente difficile e azzardata, se si giudica con severità cristiana l'ardore di lui, e la resistenza di Agnese a trasformare il loro amore in una avventuraccia. Ciò li porta come due gatti tristi innamorati a cercare un posto dove amarsi discretamente, esenti dalle profanazioni di cui la città è gonfia. Non si pone una questione religiosa e morale, ma di « pulizia » e di « tranquillità » insomma. Lui avvilito, sfortunato e sempre più inetto; lei più attiva, energica e intraprendente, ma incapace di arren-

dersi allo sporco che inevitabilmente li attende, cadono da un inganno e da una delusione nell'altra. Tutto (fin troppo) è contro di loro: crolla la casa di lui, piove sulle panchine, occhi sporchi, lazzi e violenze li aspettano dovunque. Finiranno per cedere, per non credere che avranno mai più una casa, e quando questa arriva sembra ormai tardi. Agnese, in crisi di disperazione, ha ucciso la sua purezza. Ma uno scatto di coraggio le farà capire che non deve rinunciare anche a questa gioia, sia pure così intristita dalla realtà. Resistere, non rassegnarsi.

Il finale è dunque ottimista, moderatamente ottimista, ma il film non è tale, e nelle sue strutture, che sono già così lontane da una ispirazione cattolica, non racconta un ordine sereno, in cui si possa facilmente fare del cinema e della poesia. Questa forse è la caratteristica saliente del film. Al soggetto sarebbe stata forse connaturata una prosa più lieve ed intima, lontana da certe urgenze e connessioni (sia pure imprecise). Era un tema di evidente e non inedita origine naturalistica da risolvere in chiave psicologica, seguendone con garbo la leziosità letteraria. Era la contrapposizione fra il candore edenico della gioventù che si ama, e il volgare realismo della città che respinge, infanga, stanca chi si ama. Non c'è dunque posto nei sette giorni della settimana, nella vita reale, per i sentimenti puri? Ed ecco i tentativi maldestri dei due, il meraviglioso sogno, sfavillante di colore, che si realizza per una notte nelle sale incantate di un grande magazzino, fra lampadari scintillanti, cascate di palloncini e una casa stilizzata, tutta rosa e lacca, che esprime con le sue strutture astratte desideri irrealizzati.

Dato così, ne sarebbe venuto fuori un film più breve e banale, ma commercialmente passabile. Debole, certamente, nei suoi passaggi, che però avrebbero potuto essere forse giustificati da una certa unità formale, da un distacco, da un certo lirismo, da una morbida cadenza. Un film adatto ad Aleksander Ford, il cinquantenne regista di mestiere ma non di genio. Ma sul tronco di questo soggettino così esile, e così moralmente precario, Ford, e soprattutto i suoi collaboratori, hanno voluto costruire un discorso più denso e amaro. La crisi degli alloggi, la dissoluzione della gioventù, il disfacimento morale delle generazioni vecchie, un popolo che fatica a credere nella sola idea dell'esistenza di un domani, sono solo temi fra i tanti che affiorano. Non è facile dimenticare l'asprezza con cui sono rappresentati certi volti di vecchie, il sudiciume umano che circola e attende fra le rovine, nella notte; il senso nichilistico di certe panoramiche nell'interno dei bar, dove la nuova gioventù cerca modi americani alla propria frenesia.

Troppa materia (anche la polemica contro la seconda guerra, contro una corrotta « intellighentia ») per poter essere ridotta ad unità. Troppa anche perché, come avviene al realismo di casa nostra, il discorso è violento ma resta impreciso, e prudentemente ambiguo quando arriva in sede storico-politica. Però il film, così impaziente di dire tutto in qualsiasi modo, duro, affrettato, che non rifiuta crudezze nudistiche, e cerca ovunque forzature espressive, esasperando immagini, suoni, rumori, situazioni, finisce per rappresentare, a nostro avviso, una situazione morale della Polonia come se avesse perduto il cattolicesimo, e non trovato un altro equilibrio. Ciò che non è, per la prima cosa, nelle anime. Barlumi di nostalgie pure, sogni di caverna si agitano, in fondo a questo racconto, spesso maldestro e rozzo, esteticamente sorpassato. (E' sempre un cinema di Mitteleuropa, corposo e compiaciuto formalmente, come un vecchio aristocratico che non rinuncia), ma dominato da una non mentita tristezza e sufficientemente documentato rispetto a una Polonia che solo certe accorate confessioni di giovani ci raccontavano. Così questo impasto di naturalismo, neorealismo ed espressionismo, dove incombe massiccia l'ombra del Pabst di un tempo, ha una carica vitale forte anche dove i passaggi e i collegamenti sono quanto mai improbabili.

Un film anche questo degno della Mostra, soprattutto se si intende che il Festival sia oltre tutto un portofranco, dove si possono guardare certe realtà in faccia senza falsi pudori.

GIAMBATTISTA CAVALLARO
(« *L'Avvenire d'Italia* », 27 *agosto* 1958).

NATTENS LJUS

Il filmetto svedese è una tenera favola che racconta le avventure e le disavventure di una fanciulla di campagna in città. Capitata a Stoccolma, la bionda Maria non trova alla stazione gli zii che dovevano riceverla e per un'intera notte vaga per la metropoli illuminata, facendo strani incontri e incespicando in rocamboleschi incidenti dai quali, nonostante l'adorabile ingenuità, si salva grazie al suo buon senso e al suo « charme » d'adolescente.

A qualcuno è venuto il sospetto che la commissione di selezione abbia accettato il film dopo averne visto soltanto la prima metà, ma disgraziatamente conosciamo la serietà e lo scrupolo degli esperti. Nella prima parte, infatti, la favola sta in piedi; pur appannata da una certa leziosaggine, la bravura di Marianne Bengtsson è indiscutibile: pur nella sua rugiadosa esilità, l'aneddoto non manda di delicatezza e di un suo spicciolo lirismo; qualche garbata invenzioncella c'è, e così alcune battutine nel dialogo inducono al sorriso; poi, però, il racconto frana, il moralismo sottinteso si fa appiccicoso, le situazioni diventano stiracchiate: De Amicis, come la panna montata, s'ha da somministrare a piccole dosi.

Il lato più interessante del film è costituito dal fatto che tutta la favola (le avventure di Maria, il suo amore per un giovane mascalzoncello, i casi degli altri personaggi) si svolge sotto l'ala protettrice della polizia e del « welfare State » svedese. A dare ascolto a *Luci della notte,* non si muove foglia a Stoccolma che la polizia non voglia: è una polizia paterna e gentile, affabile e comprensiva, continuamente disposta alla redenzione dei ladruncoli, alla protezione delle giovani e al salvataggio dei gatti in pericolo. E' insomma, *Luci della notte* un'apologia dello stato socialdemocratico. Anzi, è una favola socialdemocratica. Dunque, squisitamente noiosa.

MORANDO MORANDINI

(« *La Notte* », 28 *agosto* 1958)

OTAROVA VDOVA

Stasera è stata di turno la cinematografia sovietica, con l'unico suo film in concorso: *Otarova Vdovà* che significa *La vedova di Otar*, firmato da Mikhail Ciaureli; e la riapparizione del regista Ciaureli alla ribalta internazionale del cinematografo aveva stimolato tra gli esperti professionali una curiosità d'indole particolare. Si voleva rendersi conto di che cosa avrebbe fatto, questa volta, l'autore in relazione ai suoi precedenti.

Il passato di Ciaureli, per quel tanto che se ne è potuto sapere di scienza diretta in occidente, si compendia nel film *Il giuramento*, indimenticabile da chiunque abbia avuto occasione di vederlo. Non è giusto infierire contro quegli artisti che, trovandosi a vivere in un paese governato da un regime totalitario, si prestano, più o meno volentieri, a intonare le lodi di quel regime, a rappresentarlo come la benefica fonte di una convivenza sana, ordinata, agiata e dignitosa dei cittadini che ne sono amministrati. Obiettivamente si deve tener conto della condizione di necessità dalla quale chi esercita una professione tale da metterlo a contatto con l'opinione pubblica è in alcune occasioni impedito di prescindere. Le pressioni a volte sono così gravi che soltanto un coraggio eroico darebbe modo di affrontarle e di resistervi, e nemmeno gli artisti sono obbligati ad essere eroi.

Il caso di Ciaureli però spicca nel panorama della cinematografia sovietica. Esistono dei limiti anche al conformismo politico, e non è poi detto che un artista sia assolutamente disarmato anche se gli si danno direttive rigide. *Il giuramento* di Ciaureli fin da quando è uscito, è diventato esattamente l'emblema del cinema propagandistico e totalitario, e non si conosce altra opera che lo pareggi, al riguardo. Georgiano di nascita, il regista era conterraneo di Stalin ed è permesso congetturare che anche la sua origine abbia influito nella determinazione di affidare a lui il lavoro di filmare la biografia del dittatore. Ciaureli ebbe, in certo modo, coraggio, perché abbandonò qualsiasi scrupolo calpestando a ogni passo la verità storica, anche in quegli episodi che erano di pubblico dominio, applicò la regola del periodo staliniano, secondo la quale la storia del partito comunista, della rivoluzione d'ottobre, delle lotte interne seguite alla morte di Lenin andava riscritta, dandole una fisionomia diversa, man mano che il padrone mutava parere su questo o quello degli antichi compagni nella grande battaglia.

Nel film, Stalin era raffigurato da un attore anche lui georgiano, la cui somiglianza con il personaggio, tranne la taglia più magra dell'interprete, si poteva definire, senza esagerare, prodigiosa, per effetto di natura e di trucco. L'autenticità della ricostruzione si fermava lì. Le falsificazione cominciavano dai tempi prerivoluzionari, con il collocare Stalin a fianco di Lenin in ogni momento, sia con la presenza fisica, sia con la partecipazione alla direzione della lotta politica, anche quando egli non aveva influito affatto o addiritura era stato assente perché trattenuto dalla polizia zarista. L'orientamento del film toccava il suo culmine in una scena che si giudicava da sé. Un trattore si era inceppato in un campo. Trotzky lo guardava sogghignando, con maligna soddisfazione. Ma Stalin si trovava nei pressi: saliva sul trattore, maneggiava per un attimo qualche manopola, e la macchina risanata partiva. Di questo genere erano le altre invenzioni del film, sicché il dittatore — ancora vivo, si badi bene — acquistava la figura d'un padre di famiglia nei riguardi dell'intero popolo dell'Unione. Un padre che sa tutto e comprende tutto, che provvede ad ogni cosa con solerzia, con sagacia, con simpatia e amicizia verso la gente umile (.....).

In queste annotazioni si insinuava l'alibi artistico di Ciaureli: il regista aveva composto una sorta di affresco celebrativo di spiriti popolari, un'epopea, sicché si poteva, con la buona volontà di chi avesse avuto interesse a dar prova di buona volontà, accettarne anche la « trasfigurazione ». I critici che non seppero reagire misero in circolazione questa tesi, quando addirittura non si sforzarono di far passare la vicenda per oro colato. Ma apparve chiaramente a chi non era un fanatico o un conformista del partito che *Il giuramento* era il prodotto della più smaccata adulazione, del più sfrontato ossequio al personaggio dominante. Così accadde che *Il giuramento*, venuto il riflusso con le famose rivelazioni di Krusciov al XX Congresso, fu sottoposto a nuovo esame, e diede occasione ai clamorosi ripensamenti di molti critici della corrente comunista, i quali condannarono il film come manifestazione precipua del culto della personalità.

La nuova fatica di Ciaureli che stasera ha avuto a Venezia il battesimo internazionale, non ha addentellati nell'attualità, come non ne ha nella politica, però non è indifferente alla generale problematica dell'assetto della società, anzi nei rapporti di classe identifica la ragione della sorte che ai personaggi coerentemente tocca. (.....) Tentando ne *Il giuramento* l'affresco storico, Ciaureli aveva dimostrato di non inclinare al realismo, che è di gran lunga la corrente dominante nella cinematografia sovietica, per le note direttive politiche. *La vedova di Otar* poco o nulla ha di comune con il film precedente, ma vi si ravvisa un nuovo tentativo di trasporre la realtà, aggiungendo ad essa l'impulso del sentimento, che le conferisce un nuovo significato. La storia che Ciaureli ha trattato esprime le condizioni sociali d'un'epoca passata, ma le rappresenta in forma obiettiva, senza calcare la mano. La mira del regista stavolta si è diretta a rappresentare le passioni di Gheorghi e di sua madre, e ancora in un film sovietico, come in tanti altri, abbiamo constatato il persistere di una visione romantica di gusto ottocentesco: il giovane che si sacrifica in silenzio e che muore per stringere la mano dell'amata è fratello degli eroi di Alfred De Musset, disperatamente ed esclusivamente abbarbicati alla loro passione.

Questi contenuti, non nuovi, sono espressi nelle immagini con una vena misurata e delicata. Nobile è il dialogo, a tratti sentenzioso e immaginoso; il colore è armonicamente fuso; la recitazione è toccata da una leggera amplificazione sentimentale; in particolare Veriko Angiaparidze, la madre, ha scolpito una figura rocciosa e austera con una evidente forza. *La vedova di Otar* è opera equilibrata e sensibile. La misura del film, ad onta dei pregi di fattura, è però alquanto angusta. *La Vedova di Otar* è breve nella sua durata come nelle sue dimensioni interiori.

MARCELLO CLEMENTE

(« *La Giustizia* », *29 agosto* 1958)

MUHOMATSU NO ISSHO

Quest'anno il cinema giapponese si presenta con due film. Il primo *Muhomatsu no issho* (lett. L'uomo del riksciò), di Hiroshi Inagaki è stato proiettato ieri, ed ha rialzato decisamente il tono, da tre giorni alquanto depresso, della Mostra. Ho l'impressione che questo film potrà entrare nella rosa di quelli sui quali la giuria dovrà discutere per l'attribuzione del gran premio. Il suo autare, il regista Inagaki, è un uomo di oltre cinquant'anni, uno dei più conosciuti e considerati in Giappone e che ha festeggiato il suo cinquantennio con un Oscar guadagnato dal suo *Samurai,* quale miglior film straniero del 1956. *L'uomo del riksciò* è tratto da un racconto di Shunsaku Iwashita, nome che trascrivo a titolo bibliografico. E' la seconda volta che del racconto viene data una versione cinematografica. La prima, che è di quindici anni fa, ha procurato allo stesso regista Inagaki il suo maggior successo.

La storia di Matsugoro, che tutti chiamato Muhomatsu e cioè Matsu il turbolento, essendo il più indomabile attaccabrighe della città di Okura, si svolge tra la fine del secolo scorso e il principio del nostro. E' una storia estremamente semplice e del tutto comune, in apparenza priva d'importanza, con un sottofondo di segrete vibrazioni sentimentali. Non è facile riassumerla in poche righe, proprio perchè quel che si dovrebbe raccontare non appare in superficie. In ogni modo nelle prime inquadrature facciamo la conoscenza con un conduttore di riksciò spensierato e impetuoso, robustissimo, ombroso, beone e manesco. Piano piano ci si accorge che quella di Matsugoro è una natura primitiva, però leale e generosa; un giorno trova un bambino che si è fatto male. Accompagnatolo a casa conosce un giovane capitano e sua moglie, Yoshiko, genitori del ragazzino. Da quel momento diventa un intimo della famiglia. Non passa molto tempo che il capitano si ammala improvvisamente e poco dopo muore. Yoshiko, rimasta sola con un bambino piuttosto fragile, prega il buon Matsugoro di darle una mano nel tirarlo su forte e onesto. Oramai è come se fosse sempre stato a servizio in quella casa. Mesi e anni passano felicemente. Ha smesso di bere e di attaccar briga. Tra una corsa e l'altra con il suo riksciò, Matsugoro cura il ragazzino, che viene su bene, senza mai lasciare che il cuore tradisca il sentimento che segretamente prova per la madre del ragazzo. Poi il ragazzo diventa grande e deve lasciare la città per continuare altrove i suoi studi. La sua partenza crea un vuoto nella vita di Matsugoro, che oppresso dalla solitudine, ricomincia a bere. Egli ora non è più necessario, non può continuare a vedere Yoshiko, che ama tenerissimamente ma di cui non è degno. Dopo essersi recato da lei per dirle addio non vedrà più la sua casa e si rintana nelle bettole. Finchè una mattina d'inverno Matsugoro viene trovato morto sulla neve. Tra le poche cose che lascia ci sono due libretti di banca, dove egli ha depositato a nome di Yoshiko e di suo figlio tutto il denaro che aveva ricevuto dalla famiglia.

La vicenda è narrata distesamente, pianamente, con grande unità di stile che è tipica dei giapponesi. Ma non è un film sentimentale. L'amore del rozzo e tenero Matsugoro non è mai rivelato direttamente ed è visibile nelle cose, nei gesti, nei bruschi movimenti più che nelle espressioni del protagonista. Con un attore diverso dal turbolento e allegro Mifune sarebbe stato assai difficile evitare al film di immergersi nel sentimentalismo. La trovata di questa nuova trasposizione del racconto mi sembra proprio quella di aver dato al protagonista un animo sensibile dissimulato da modi e caratteri picareschi. Così una vicenda intimista diventa quasi un'avventura, dove le risate, le spacconate, i *tour de force* (stupendo quello della festa di Gion) e le risse non sono che i *transfers* sentimentali di Matsugoro.

Grande attore Toshiro Mifune, ma non di ruoli borghesi. E infatti è un conduttore di riksciò del tutto singolare e un innamorato stranissimo. Il film lo conduce tutto lui e soltanto lui, facendo del suo personaggio qualcosa di grandioso e di classico, degno del teatro e insieme della pittura. E a proposito non dimentichiamoci che il film è a colori e che ogni quadro, pur non essendo mai ricercato, è in fondo qualcosa di molto vicino a una pittura. Domina il grigio, ma un grigio luminoso, argentino, in cui le note di colore più vivo si intonano con grazia e rara delicatezza. Meravigliosi gli effetti notturni e quelli al crepuscolo, ottenuti con estrema sobrietà. Unico punto in cui un film piano, discretamente realistico, indulge a un certo virtuosismo, è nella descrizione della morte di Matsugoro, quando egli in pochi istanti rivede la sua vita. E' una sequenza tutta in negativo, ma di colori luminosissimi. Un sogno abbagliante come di chi è già di un'altra vita e rivede con gioia il suo passato felice. Hideko Takamine è la graziosa, espressiva, finissima interprete di Yoshiko.

GINO VISENTINI

(« *Il Giornale d'Italia* », 31 *agosto* 1958).

VLCI JAMA

Il regista cecoslovacco Jiri Weiss, che stasera ha assistito al Lido con le due protagoniste — la deliziosa Jana Brejchova, che ha un volto alla Antonella Lualdi, e recita quasi come una Danièle Delorme, e Jirina Sejbalova, anziana e illustre attrice di teatro — al caloroso successo del suo ultimo film *La tana del lupo,* si era già fatto conoscere qui due anni fa, quando il suo dramma psicologico sulla Resistenza a Praga, rifiutato allora con uno specioso pretesto dalla Mostra (si disse ch'era giunto con due giorni di ritardo all'esame della Commissione), fu tuttavia presentato fuori concorso nella sala grande, alla presenza del sottosegretario allo Spettacolo, la domenica della premiazione ufficiale, e raccolse stima ed elogi sulla stampa italiana, che l'avrebbe voluto vedere in concorso. *La vita in gioco* — così si chiamava quel film — riusciva a concentrare in pochi interni e in pochi personaggi (un ingegnere vile e collaborazionista, una moglie

coraggiosa che si separava dal marito e veniva arrestata dalla Gestapo, un figlio ancor bambino a lei fedele, un amico resistente ospitato in casa) la tragedia dell'occupazione nazista nella Praga del 1941, la paura degli ambienti piccoloborghesi impreparati alla lotta, la fitta rete poliziesca che si stringeva attorno alla famiglia, e la serrava in una morsa dalla quale solo con un comportamento da uomini si poteva uscire con onore. E il regista, senza retorica, con un tono sobrio e commovente, faceva appunto sentire, sulla rovina di un rapporto tra coniugi, da lui analizzato con robusta semplicità, il sorgere di un nuovo ideale di vita.

Jiri Weiss, sebbene sia nato alla scuola del documentario inglese (fu cine-reporter durante la guerra al seguito dell'armata cecoslovacca in Gran Bretagna), e sebbene abbia diretto anche altri tipi di film, predilige questi toni intimisti, quasi crepuscolari e un po' decadenti, che investe tuttavia di una decisa presa di posizione sociale e storica; ama, come artista, questi interni della vecchia borghesia, queste dimore confortevoli nelle quali il benessere s'accompagna spesso all'egoismo, alla tirannia dei sentimenti, alla poltroneria morale. Ecco perchè nessuno meglio di lui, nel recente cinema cecoslovacco, era adatto a portare sullo schermo un noto romanzo della scrittrice contemporanea Jarmila Glazarova, « La tana del lupo », che rievoca la torbida esistenza provinciale al tempo della prima Repubblica. E quanto alla documentazione di un'epoca trascorsa, Weiss aveva le carte in regola: non c'era da dubitare della sua precisione e penetrazione perchè già in *Altri combattenti verranno,* tratto dal romanzo del defunto presidente Zapotocky dedicato alla vita di suo padre, e che molti considerano il film migliore del regista, egli aveva saputo ammirevolmente ricostruire un villaggio della fine del secolo scorso e darci un ritratto autentico degli inizi del movimento operaio céco.

Ma qui, nella *Tana del lupo* (contenuto a parte), Jiri Weiss sembra aver superato se stesso. Sostenuto da una stupenda fotografia in bianco e nero di Václav Janus, da scenografie e costumi curati nei minimi dettagli, con un gusto squisito e talvolta « cattivo » (come nel nostro Visconti) se prende di mira certe deformazioni della moda, egli ci restituisce il clima, il sapore, il ridicolo e il disumano di una piccola cittadina di provincia, Rozvadov (che s'incontra, oggi, entrando in Cecoslovacchia dal confine austriaco), con una perfezione mai prima raggiunta. In questo senso si può veramente dire, come ha affermato in una dichiarazione alla stampa il professor Brousil, che Weiss è ora « nel pieno della sua maturità creativa ».

La cittadina, e una casa di questa cittadina, sono teatro del dramma di tre esseri. La giovinetta Jana, orfana, è accolta nell'abitazione, confortevole e soffocante insieme, dello zio Robert e di sua moglie Klara. Robert è un uomo ancor giovane, le cui ambizioni scientifiche sono ormai frustrate dal desiderio di salire la scala sociale, di far carriera politica. La moglie gli ha dato la tranquillità economica e, purchè non lo conducano troppo lontano, non ne ostacola gli incarichi ufficiali, e anzi ne gongola. Ma quando ciò succede, e l'uomo dève star via a lungo, è una tragedia: perchè Klara è una donna che ha vent'anni più del marito e, legata a lui da una sensualità ormai sfatta e morbosa, dopo averlo trasformato con la propria languida e melensa tirannia in una povera creatura servizievole e domestica, non può sopportare l'idea di essere, un giorno, da lui abbandonata. Come vede Jana queste smancerie della vecchia? Nel suo cuore puro, mentre si fa strada un sentimento confuso, di pietà e insieme d'amore, per quell'uomo evidentemente schiavo d'una situazione ridicola e assurda, c'è anche comprensione per le lacrime e gli sfoghi di quella donna impossibile, almeno finchè non le viene rivelata la sua natura dispotica ed egoista: di padrona che considera il marito, la fanciulla, le sguattere, non già come esseri umani, ma solo come « cose » sue. Se Robert, volontariamente e comodamente assentatosi, non vuole e non sa spezzare di propria iniziativa le catene che lo legano a quella « tana da lupi », Jana in questa tana da lupi ci vive, e impara a conoscerla e a giudicarla fino in fondo. E quando la vecchia, dopo una delle sue pietose e allucinanti sfuriate, rimane stecchita, e più nulla in apparenza potrebbe separare la ragazza dall'uomo che, a modo suo, l'ama, e che si aggrappava a lei come a un'ancora di salvezza, nel cuore di Jana si è dissolta per sempre quella sua prima, giovanile infatuazione; e da signorina ormai preparata alla vita essa lascia con decisione quella tana, che aveva soffocato e avvilito la dignità e il sentimento.

Il finale è inedito, crediamo, rispetto al romanzo della Glazarova, ed è merito di Weiss di averlo fatto sgorgare in modo convincente dallo scontro delle tre psicologie fondamentali. Gli interpreti sono bravi: se Miroslav Dolezal non approfondisce forse a sufficienza il suo personaggio di « uomo di paglia », rimasto un po' vago in sceneggiatura, la Sejbalova, tolto qualche facile accento caricaturale, esprime in varie gradazioni tutta la morbosità della vecchia, mentre Jana Brejchova è una dolce presenza giovanile, di quelle che non si dimenticano. A questo film eccellente, dunque, muoveremo un solo appunto, ma sostanziale: è un film che, tranne qualche energico momento polemico, avrebbe potuto essere realizzato anche vent'anni fa. Nella Cecoslovacchia di allora non mancavano registi (un Rovensky, per esempio, autore di *Marysa*) capaci di affrontare simili tragedie familiari. Nella *Tana del lupo,* tutto sommato, lo studio di costume, la critica sociale, l'affermazione della dignità umana rimangono in sottordine rispetto all'acuto, magistrale, ma ormai antiquato ritratto di un caso paradossale, se non mostruoso. E' un dramma che interessa poco, o non interessa abbastanza, alla coscienza moderna: ben altri, e più importanti, sarebbero i conflitti, sarebbero le trasformazioni, sarebbero insomma le realtà da far vedere nella Cecoslovacchia di oggi. Ma i registi maturi si rifugiano volentieri nei testi letterari e nelle nostalgie personali; e di registi nuovi in grado di riprodurre una realtà più interessante con il rigore artistico di un Weiss, ancora non ne sono sorti. Come forse è nella logica delle cose: se è vero, come è vero, che la trasformazione dell'animo dell'uomo richiede più tempo e più fatica d'ogni altra.

UGO CASIRAGHI

(« *L'Unità* », 31 *agosto* 1958).

UNE VIE

La posizione di chi trasporta un romanzo sullo schermo o sulla scena, non è o non dovrebbè essere diversa da quella di chi sullo schermo o sulla scena trasporta un fatto autentico; perchè il racconto letterario o l'episodio di cronaca hanno in ambedue i casi l'identica funzione: quella cioè di fornire al

cosiddetto riduttore la materia prima da elaborare (personaggi, situazioni, sviluppi), lo schema della rappresentazione che con la propria fantasia e il proprio sentimento deve animare, disporre e rivestire in un esauriente racconto cinematografico o scenico, dimenticando la testualità originale alla quale si ispira. Purtroppo, quasi nessuno segue questa semplice via; cosicchè invece di reinventare la storia, di ricrearla secondo le esigenze della propria sensibilità e del particolare linguaggio del nuovo genere, l'adatta, come si dice, con un meccanico lavoro di sfrondamento e di trasposizione e lascia

intatto quanto più è possibile il concatenamento degli avvenimenti, lo svolgimento delle scene, i particolari descrittivi e dialogici. Un tale errore porta inevitabilmente a quella insufficienza espositiva, a quella sommarietà, a quel prosciugamento che lasciano ogni riduzione incompleta e, per così dire, incomprensibile quando non venga integrata dallo spettatore con la precisa conoscenza del romanzo dal quale è tratta.

Alexandre Astruc, regista di *Une vie* dal famoso romanzo di Maupassant, è caduto ancora una volta nell'equivoco dell'*adattamento,* ha cioè creduto che bastasse al suo compito, come ha spiegato, di riassumere la vicenda e di trovare un conveniente modo di raccontarla senza « tentar di fare un film psicologico soffermandosi su particolari precisi ». Ne è risultato, come sempre in casi simili, un film secco, arido, privo di presupposti e di chiarimenti illuminanti, nel quale i fatti avvengono bruscamente, senza indagini giustificanti nè gradualità di progressione, restando allo stato schematico, non rivestiti, cioè, di quanto può servire ad esprimere il mondo interiore dei protagonisti, le loro ragioni, l'umanità e perciò la poesia del loro comportamento; senza quanto rende doloroso e inevitabile il loro destino.

Poco conta, così, che il film sia di buona fattura, che la successione dei fatti sia accortamente articolata, che scenari e costumi diano con esattezza il carattere di un certo ambiente e di un certo tempo, che le immagini creino una suggestiva atmosfera visiva e che i protagonisti riflettano determinati stati d'animo. Tutto resta vuoto e inerte, freddo e illustrativo, privo di quelle risonanze, di quegli echi, di quella comunicativa emozionale che, soli, possono convincere e appassionare lo spettatore, facendolo partecipare all'azione con commossa adesione.

Per questo *Une vie* è allo stesso tempo un film di buona fattura e di modesto valore, un film che si fa seguire con attenzione, ma senza interesse, del quale non si può dir male, pur lasciando indifferenti e insoddisfatti. L'intenzione, dichiarata da Astruc di « esprimere un sentimento globale nel suo movimento e nel suo lirismo anzichè di fare un dramma borghese o un romanzo di analisi » lo ha condotto a trascurare ciò che quel sentimento e quel lirismo implicavano: la natura interiore dei personaggi, l'oscura fatalità che a causa di quella natura li avvolge e li travolge. Probabilmente lo ha ingannato l'apparente obbiettività di Maupassant, la sua asciutta essenzialità, quel tanto di aspro e di diretto che caratterizza lo stile dello scrittore e lo fa rifuggire da compiacimenti sentimentali. Nello adeguarsi a questa cruda apparenza semplice e disadorna, Astruc si è liberato, è vero, delle sovrastrutture intellettualistiche che gravavano sugli altri suoi film, elaborate e spesso fastidiose ricerche formali; ma ha anche trascurato, lasciandosi ingannare dalle apparenze esteriori, di esprimere la profonda, sconcertante poesia che si irradia inavvertita e diretta dall'arte di Maupassant.

Credo inutile di riportare per esteso la vicenda che segue la vita di una donna sensibile e dolce sposata per interesse ad un uomo egoista, grossolano, selvatico, che la trascura per la caccia, per gli amori ancillari, per avventure di passo lasciandola in un isolamento spirituale e materiale nel quale a poco a poco intristisce e si spegne senza poter trovare qualche cosa che sostituisca l'attaccamento per l'uomo della sua vita. Jeanne passa gli anni a perdonare e vorrei dire a sperare l'impossibile ritrovamento di una affettuosa intesa; e quando un marito geloso le uccide colui per il quale ha tanto sofferto, la solitudine in cui resta è ancor più amara e dolorosa di quella che l'aveva delusa fino allora. L'adattamento cinematografico si arresta a questo punto senza seguire l'esistenza della povera donna fino al momento nel quale dovrà crudelmente convincersi che suo figlio, ultima ragione di vita, è cresciuto uguale al padre, scontroso, arido, duro, crudele. Maria Schell nella parte della protagonista ha ripetuto, sia pure con minore leziosità, la manierosa dolcezza dei suoi atteggiamenti infantilmente soffusi di sorridente mestizia. E' un'attrice d'effetto, ma poco sensibile, che non ha mai gli scatti nervosi, il fuoco reattivo, la comunicativa immediata di una viva e profonda comprensione espressiva. Christian Marquand ha affidato la propria interpretazione alla suggestiva forza della sua maschera rudemente marcata. Antonella Lualdi ha dato alla figura di Gilberte, l'amante che conduce involontariamente alla morte il protagonista, la calda e provocante civetteria che è propria del personaggio. La fotografia a colori di Claude Renoir, quasi sempre notturna, è piuttosto mediocre.

ERMANNO CONTINI

(*«Il Messaggero», 1 settembre* 1958)

THE HORSE'S MOUTH

La Gran Bretagna ha riscattato questa sera *la ignobile bruttezza* del suo film presentato l'anno scorso, *La storia di Esther Costello,* con una opera di Ronald Neame, *La bocca della verità,* che è una cosa fine, penetrante e spiritosa e che, soprattutto, ha il merito di avere a inimitabile e delizioso protagonista quel grande attore che è Alec Guinness. Il cinema britannico non passa momenti allegri poichè la concorrenza della televisione ha facile presa sui casalinghi isolani. Pure, ogni anno, attendendo con pazienza, si vedono sempre due o tre

film inglesi di alta classe, personalissimi e lontani da ogni convenzione spettacolare e commerciale. *La bocca della verità* è uno di questi e bisogna rallegrarsi con la commissione di scelta che lo ha voluto fra i film veneziani in concorso. Si tratta di un capolavoro? Di un'opera che apre nuove strade alla poetica cinematografica? No certamente. E' solo un film molto intelligente, che mette a fuoco un personaggio e, attraverso di lui, una società e che dipinge, dell'uno e dell'altra, un quadro sorridente, malizioso e acuto.

Alec Guiness veste nel film i trasandati panni di un pittore sessantenne, Gulley Jimson. Gulley è uno spirito libero, vive in un barcone ancorato alla riva del Tamigi e non ha alcuna esigenza particolare. Ma è un artista, lo sa e vuole darne testimonianza. Così, quando gli mancano i soldi per procurarsi tele, pennelli e colori, diventa terribile: protesta, minaccia, corre di qua e di là, finchè non ha trovato il denaro occorrente per mettersi nuovamente al lavoro. Quali e quante avventure occorrano al nostro Gulley, quanto tempestosi siano i suoi rapporti con il resto del consorzio umano, a quali accattivanti moine e a quali apocalittiche ire egli ricorra per procurarsi di che dipingere, non racconteremo per non togliere la sorpresa e il divertimento di scoprirlo da sè allo spettatore italiano quando il film entrerà nei circuiti normali. Basterà dire che, dopo aver messo a soqquadro l'appartamento di un miliardario, dopo aver avuto la soddisfazione di una mostra personale alla Tate Gallery, dopo aver conteso lungamente a una ex moglie un dipinto prezioso, Gulley, ancora povero ma sempre libero ed entusiasta, staccherà gli ormeggi del suo barcone e andrà trascinato dalla corrente, verso nuove avventure e — quel che per lui più conta — verso nuovi quadri.

La storia immaginata da Joyce Cary e ridotta per lo schermo da Ronald Neame, con quella finezza e quella sobrietà che sono le caratteristiche del miglior cinema inglese, è l'affettuoso ritratto di un uomo libero e indipendente. E non importa che le giornate di Gulley siano sfiorate da una dolce e tenue pazzia, perchè mentre gli altri seguono le convenzioni, le regole, le piatte abitudini, lui, Gulley, segue la propria volontà e la propria ispirazione ed è dunque, fra tutti, il più forte, il più ricco e il più felice. *La bocca della verità* è un film comico, ma la comicità non gli deriva da situazioni amene o da battute e spiritosaggini, bensì dal costante contrappunto fra le concezioni di Gulley e quelle della società che lo circonda. E' una dura lotta, ma poichè il pittore ha dalla sua i valori dello spirito, sarà sempre lui a spuntarla. A Gulley (anche se di lui il film si serve per condurre una certa polemica contro talune degenerazioni della pittura moderna) vanno le simpatie del regista e quindi quelle degli spettatori. E qualsiasi cosa egli faccia, per quanto impensate siano le sue azioni e le sue reazioni, si è costantemente portati a comprenderle, a giustificarle e perfino a riconoscere in lui la parte più sincera di ognuno di noi. Il paradosso, lo spirito talvolta corrosivo non tolgono alcuna umanità a questo personaggio. Esso sembra, allo inizio del film, lunare, astratto e simbolico. Ma acquista via via una sua dimensione precisa, esatta e reale. Egli è il poeta di un mondo di ragionieri. E il poeta non merita solo la simpatia ma, ancor prima, la stima e il rispetto.

Tali e tante sono le ammirevoli interpretazioni di Guinness, che questa non può necessariamente dirci nulla di nuovo delle sue doti inimitabili. Ma se la cosa fosse possibile, il pittore Gulley aggiungerebbe nuove verdissime foglie agli allori dell'attore inglese. E' un attore che non si ripete mai. Lo si vede una volta e si pensa che quello sia il suo unico vero personaggio e che mai potrebbe farne meglio altri. Invece non è così, ogni eroe che egli scelga sembra essergli congeniale, sembra scritto, immaginato e rifinito sulla sua precisa misura. La voce, ora solennemente atteggiata dagli aulici toni dell'*Old Vic,* ora impastata di rabbia e di furore, ora docilmente piegata alla svagatezza di tenui follie, serve Guinness in modo ammirevole. E raggiunge in lui quell'equilibrio fra immagine e parola che costituisce l'esemplare dimensione del linguaggio cinematografico.

PAOLO VALMARANA

(« *Il Popolo* », 2 *settembre* 1958).

EN CAS DE MALHEUR

« So bene che il mio film è di quelli che urtano — ci ha detto, oggi, Claude Autant-Lara — e mi aspetto che molti gridino allo scandalo. Qualcuno dirà che ho voluto lanciare una sfida ai convenzionali valori morali. Ma io sto con Corneille. Nella prefazione della "Medea", egli sosteneva che, nell'arte drammatica, il viso di un personaggio non deve essere bello invece che brutto, deve essere solo rassomigliante ».

En cas de malheur, la pellicola francese che è stata presentata stasera alla Mostra veneziana, veramente determina quello stato di disagio, nello spettatore, che giustifica la definizione del suo autore: un film « choquant ». Ma il turbamento non nasce dal suo canovaccio, suggerito da un romanzo di Georges Simenon. E' una si-

tuazione antica, probabilmente contemporanea dell'ominide trovato nelle grotte grossetane. Già dieci milioni di anni fa, senza dubbio, un uomo anziano, legato a una compagna dolce e rispettabile, perdeva la testa per una donna giovane e non rispettabile; e trascurava quella per questa; e ciò produceva squilibri e catastrofi. Turba, piuttosto, nel film la prospettiva particolare dei ritratti. Autant-Lara comprende e assolve tutti, in uno spirito di solidarietà pietosa, che nasce da una indulgenza in cui si avverte il presagio del loro destino; egli sa che i tre, l'uomo e le due donne, sono condannati senza remissione e alla svolta finale li attende la tragedia. Questa umana misericordia, e questa soltanto, livella, cancella i valori morali e colloca sullo stesso piano colpa e innocenza.

In tutti i film di Autant-Lara è combattuta una stessa battaglia: quella contro l'ipocrisia delle convenzioni. Così nel suo capolavoro *Le diable au corps,* che si schiera contro i pregiudizi borghesi, così in *Bon Dieu sans confession,* dramma del conflitto fra due generazio-

ni, così in *Le blé en herbe*, rivolta delle passioni contro le idee fatte, così nel *Le rouge et le noir,* contro le divisioni delle caste. Anche i suoi « vaudevilles », e specialmente *Occupe-toi d'Amelia,* ripetono questa insofferenza e questa amarezza. L'opera di questo regista è ambigua e nello stesso tempo combattiva, complessa e angosciosa. E' un cineasta che non si rassegna a nulla, ma specialmente non si rassegna alle imposizioni dei principi correnti.

Si chiama André Gobillot l'avvocato sulla cinquantina che difende, un giorno, in Tribunale una ragazza di pessimi costumi, accusata di tentata rapina, e la fa assolvere, giovandosi di un falso testimone. Di questa ragazza, Yvette, egli cupamente s'innamora; un vincolo carnale, lascivo avvince i due, sebbene le convenienze e una enorme distanza morale, sociale e di età, li separino. La mancanza di scrupoli con cui egli ha condotto il processo provoca la rovina del legale, professionalmente squalificato; il fatto che sua moglie accetti con tristezza il tradimento, e quasi lo agevoli, benchè lo ami, fa testimonianza delle idee generose di lei, ma non dei buoni costumi del tempo; comunque, non incrementa i rimorsi di Gobillot. Non c'è segno di lotta interiore, in lui; vietato l'accesso ai sentimenti. Preferirebbe, quasi, che la moglie lo odiasse, giacchè quest'odio pareggerebbe il conflitto. Ma il vero conflitto si accende tra lui e Yvette, che, pian piano, da traviata che era, si normalizza nella sua posizione di consorte segreta; non tanto, però, da discostarsi da un giovane che freneticamente la ama e che anch'ella ama. Sarà questo giovane che, in un accesso di gelosia, la pugnalerà a morte, in una squallida camera di locanda. Occorrerà raccogliere nella spazzatura i frammenti di Gobillot, che sarà un uomo distrutto. E distrutta sua moglie; e distrutto l'assassino; e, per Yvette, una croce al cimitero.

Nessuno si salva. Non c'è remissione per i tristi peccatori di Autant-Lara. Sul piano etico, tutti meritano di essere disfatti; la compassione con cui il film li considera contiene, indubbiamente, un poco di cinismo. Corneille o no, siano cioè o no veri (invece che belli o brutti), i personaggi del dramma ottengono una franchigia morale a cui la gente sana si ribella. Senza l'intransigenza del puritano, lo spettatore comune accetterà volentieri la soluzione sanguinosa, e si chiederà perchè l'autore abbia l'aria di affliggersene. Lo spontaneo pessimismo del regista, che in *Le diable au corps* conduceva i due innamorati egualmente colpevoli a una catarsi, si illuminava del lirismo di Radiguet; e in quell'amore c'era la purezza. Qui tutto è impuro, tutto è prosa; ma il destino non muta.

Sul piano stilistico, il film è minuzioso, sino alla meticolosità, ed è danneggiato, a mio avviso, dall'eccessiva insistenza sull'ovvio. Le immagini e i dialoghi utilizzano, insieme, l'essenziale e il superfluo; e ribadiscono il già espresso. La verità è che l'impostazione stessa del film, nelle prime sequenze, contiene già l'intero film, e ciò che si dice dopo è tanto inevitabile quanto presagito. *En cas de malheur* dura due ore abbondanti, cioè più di quanto è necessario. Sappiamo subito ogni cosa: che Gobillot non ha scrupoli, sua moglie non ha fierezza, Yvette non ha ritegni morali, il suo innamorato giovane non ha tolleranza. Tutti mancano di qualcosa; l'aneddotica del film non fa che confermare, ritorcendosi su se stessa. E, tuttavia, dopo un'operazione chirurgica che tolga il sovrabbondante, il film risulterà opera densa, autorevole e degna. Situazioni e personaggi sono limpidamente tracciati, ed è già tanto; assai più è da notare che esiste una atmosfera, dolorosa e deprimente, ma singolarmente adeguata al dramma, e anzi è già dramma di per sè. Il miglior Autant-Lara è sempre quello di *Le diable au corps;* ma questo film nuovo ha nella sua forza evocativa una giustificazione estetica indubbia. Senza trascurare che contiene elementi cattivanti anche per il grande pubblico.

Uno di questi elementi è l'interpretazione. Jean Gabin è un avvocato Gobillot a tutto sbalzo, una sorta di volontario della morte, quasi attirato dall'abisso; Edwige Feuillère non sbaglia un battito di ciglia, nel disegno della signora che combatte con l'insidiosa arma dell'arrendevolezza; il nostro Interlenghi è con bravura l'impulsivo assassino. E Brigitte Bardot? Di lei non vedremo, in Italia, l'immagine più piccante, che la ritrae sullo schermo impudicamente priva d'ogni indumento; ci penserà la censura. Ma la parte dell'animaletto incosciente, dagli slanci imprevisti, in cui la furbizia dozzinale e il candore disarmante si alternano, sembra fatta proprio per lei. E' una graziosa e velenosa cosa di carne, uno di quei pesci rosati che, nel mare, sembrano, con i loro tentacoli vischiosi, i fiori di un giardino proibito. Non si può non guardarli, ma chi li tocca muore.

ARTURO LANOCITA

(« *Corriere della Sera* », 3 *settembre* 1958).

THE BLACK ORCHID

(.....) Un drammetto sentimentale, svolto dalla regia di Martin Ritt (quello della *Lunga estate calda*), con un certo garbo e non poche buone intenzioni, ma rimasto troppo spesso allo stato ingenuo del romanticismo a buon mercato. Il carattere di Rose, infatti, ha sì un tono deciso e decisi e delicati sono i sentimenti di Frank, ma a parte il fatto che una situazione analoga l'avevamo già vista nella *Rosa tatuata,* la soluzione ottimistica del contrasto non denuncia eccessiva originalità e, arrivando così, senza preparazione, nè giustificazione, stenta a sembrare verosimile. Il regista, è vero, ci si è messo d'impegno per evitare climi dimessi e quotidiani, alla maniera di un certo realismo rosa americano, e non ha trascurato nessun elemento per dar risalto, con pittoresco, ma non retorico calore a quel quartiere e a quella vita così tipica di italiani d'America; ma se così facendo è riuscito a mettere a fuoco la cornice, ha poi lasciato che si sfocasse il quadro: trascurando spesso di conferire precise dimensioni ai personaggi, schiette proporzioni ai loro rapporti e, soprattutto, più vivaci e nuovi sviluppi ai loro drammi.

Nonostante questo, però, e nonostante i valori solo commerciali del film, Sophia Loren si impone con felicissimo impeto nelle vesti della protagonista; a differenza di quello che le era accaduto in *Desiderio sotto gli olmi*, dove le sue doti fisiche erano state messe in

evidentissimo rilievo, qui è costretta in una pettinatura e in un trucco che, per conferirle un dolente aspetto vedovile, spengono abbastanza il suo fascino; ma anche così (o forse anche in grazia di questo), le sue doti di attrice sensibilissima s'impongono degnamente dal principio alla fine, colorando delle più ricche e più calde sfumature il personaggio di Rose, prima come vedova, chiusa in casa, vestita a lutto; poi nel sorgere quasi inconscio in lei dei nuovi sentimenti, la gioia di ritrovarli e di goderne, la dolcezza della speranza, il dolore tutto nuovo e diverso della delusione e della rinuncia e, quindi, la serenità della ritrovata fiducia. Al suo fianco, altrettanto sicuro, sensibile e umano, Anthony Quinn, nelle vesti di Frank: particolarmente lodevole per la composta misura cui ha saputo piegare la sua recitazione.

GIAN LUIGI RONDI

(« *Il Tempo* », 4 *settembre* 1958)

NARAYAMA BUSHI KO

Non è colpa mia se, per parlare con chiarezza di questo film giapponese, bisognerà prenderla un po' alla lontana. Ma cercherò di essere telegrafico. Il più vero teatro nipponico, quello classico, è il *No*. Risale al Cinque e al Seicento; le sue prime rappresentazioni si danno in giardini e loggiati di templi, è un teatro letterario, liricheggiante, antirealistico, quasi rituale. Fino dagli inizi è per iniziati (sacerdoti, aristocratici); e ancora oggi si recitano, con gli stessi costumi, le stesse maschere e le stesse tradizioni interpretative, le poche decine di testi che ne sono stati accertati, anche se le sue varie scuole (vere e proprie confraternite del *No*) vogliano sottilmente distinguere e distinguersi.

Da codesto teatro per pochi, per privilegiati della cultura, nascono nel Seicento due forme assai popolari che hanno parecchi testi in comune, per lo più cicli di atti unici. La prima è il teatro di marionette, il *Bunraku*, ancora operante in un solo teatro, a Osaka; e la seconda è il *Kabuki*, tuttora molto diffusa in tutto il Giappone, e con un favore che potrebbe essere paragonato a quello che da noi ebbe il melodramma nell'Ottocento. E il *Kabuki* è assai melodrammatico, riunisce musica, recitazione, canto e danza, il suo repertorio è in gran parte fornito da drammoni del Sei e del Settecento, con il contorno di leggende sceneggiate, intermezzi comici e pantomime. Se esiste uno stile, e rigorosissimo, del *No*, non si può parlare di un rigoroso stile *kabuki*. Il primo è jeratico, ignora ogni scenografia che non sia simbolica, le sue rappresentazioni sono minuziosamente sorvegliate da regole severe e precise, secolari. Il secondo è fastoso e realistico, mira allo spettacolo per lo spettacolo, le sue scenografie vogliono soprattutto sorprendere per la loro « verosimiglianza », sono frequentemente rinnovate, vi si cimentano i più diversi pittori. Il *No* ricorda il tempio, il *Kabuki* ricorda il politeama. Il primo ancora aduna raffinati intenditori, il secondo folle immense. Fra tutti gli spettacoli teatrali è certo ancora oggi il più popolare in Giappone. Inscenare uno spettacolo, anche cinematografico, con uno « stile » *kabuki* è quindi, artisticamente, quasi un non-senso. Si potrà tutt'al più inscenare quello spettacolo come se fosse uno dei tanti, e diversissimi, che possono apparire a una ribalta *kabuki*. Dargli, cioè, timbri e cadenze teatrali, tutt'al più di quel teatro genericamente inteso. (Spero, fin qui, di essere stato chiaro; vengo dunque subito al film).

Keisuke Kinoshita, regista e sceneggiatore, ha voluto imporsi un problema tanto difficile da apparire quasi una quadratura del circolo. Ha scelto un recente romanzo di Shichiro Fukazawa, vincitore nel 1956 di un importante premio letterario. Quel romanzo si ispira a una antica e tenebrosa leggenda e vuole essere una dolorosa allegoria dell'indigenza che molti giapponesi, specialmente fra le montagne, da secoli sopportano con una dignità pari alla rassegnazione. Già il ridurre quel romanzo a film avrebbe offerto ardue difficoltà. Il regista ha creduto di aggirarle trasformando il romanzo in una presunta o presumibile rappresentazione *kabuki*. Ma poichè, come si è detto, un rigoroso stile *kabuki* non esiste, ha semplicemente trasferito il romanzo su di un vastissimo palcoscenico, dove cieli, rocce e foreste sono visibilmente e volutamente falsi, ben lontani da un qualsiasi stile, di una falsità molto convenzionale, e governati da stacchi e giochi di luce dichiaratamente e genericamente teatrali. Ha poi assegnato ai singoli personaggi molte battute di dialogo; non ha rinunciato alla voce di un « recitante », fuori di scena, che puntualizza, commentandoli o interpretandoli, gli istanti salienti. Così come accade nel *No* e nel *Bunraku*, con funzioni di coro.

Spero, anche fin qui, di essere stato chiaro. Quanto almeno occorreva per seguire queste artificiose e successive derivazioni, che inevitabilmente tendono a risolversi in un *pastiche*. Così, nella prima inquadratura del film, si vede un tipico velario *kabuki*, a striscioni verticali verdi, gialli, grigi e marrone; dinanzi, velato di nero, sta il « recitante », che subito inizia la sua melopea; poi il velario si apre e si penetra nel palcoscenico che si è detto. Ma perchè mai si è voluto fare tutto ciò, sovraccaricare cioè di cornici successive, e giustapposte, un nucleo umano e drammatico, che doveva essere espresso?

Perchè, quel nucleo, era semplicemente tremendo. Non tanto per le abili pagine di un romanzo allegorico, quanto per uno schermo. Al punto che le stesse *brochures* originali del film vi accennano con termini vaghi, con molta cautela, e soltanto la visione del film calpesta ogni incertezza. La leggenda della *Leggenda di Narayama* dice che in tempi lontani, data l'indigenza di quella contrada, per diminuirne le bocche inutili, i vecchi, non appena compiuti i settant'anni, venivano abbandonati su di un monte impervio, il Narayama. E per tutta la sua seconda metà il film ci mostra un figlio che conduce al monte sua madre, da pochi giorni settantenne, e la lascia lassù, fra scheletri e corvi, mentre comincia a cadere la neve. Per quasi tutta la seconda metà del film si ha così come una esecuzione capitale minuziosamente seguita e descritta, direi centellinata.

Non mi si venga a dire che scambio la « situazione » in sè con i suoi molteplici e profondi significati, che promanano dalla sua artistica interpretazione. Qui, se un'interpretazione c'è, tutta consi-

ste nella scenografica convenzione di una vecchia « Wally », al quadro della valanga. E non mi si venga a dire che sono sensibilità troppo diverse, la nostra occidentale e quella estremo-orientale. Non possiamo reagire a questa se non con la nostra, altre non ne possediamo. E arte e cultura ci insegnano, fino alla noia, che tutto può essere detto, rappresentato; a patto, però, di saperne trovare il come. Keisuke Kinoshita ha risolto il suo « come » con una pseudo-rappresentazione *kabuki*. Ha creduto, con un alibi del genere, di giungere al dramma, forse alla tragedia. (Qualcuno, subito contraddetto da altri, parlava attorno a me di poesia). Ci ha invece dato un fumoso, pecioso, effettistico e sensazionistico melodramma. Compiendo il non piccolo errore di credere che l'espressione di una tragedia del genere fosse nel mostrarci un figlio che, un passo dopo l'altro, accompagna la madre a una morte che egli stesso le impone; e non supponendo che, sia pure con tutti i suoi presupposti, una simile tragedia poteva essere artisticamente, e quindi potentemente, espressa anche e soprattutto se il primo di quei passi fosse poi stato compiuto nella immaginazione dello spettatore, e un istante dopo l'ultimo del film. Ciò che poteva contare era un'atmosfera per nulla teatrale, e per nulla *kabuki;* un'atmosfera di disperata miseria e di disperatissima superstizione, in povere opache esistenze lontane nel tempo e nello spazio, e costrette, loro malgrado, ad ancora una volta ubbidire a quel rituale tremendo. Pazienza, ci conforta il ricordo dei saggi, davvero stupendi, che in questi ultimi anni ha saputo darci il cinema giapponese.

MARIO GROMO

(« *La Stampa* », 5 *settembre* 1958).

• • •

Questa sera abbiamo visto un bellissimo film giapponese, *La leggenda di Narayama,* di un regista quarantacinquenne, famoso in patria ma da noi ancora ignoto, Keisuke Kinoshita. La dice più lunga questo film sul Giappone moderno e sulle sue guerre d'aggressione, che qualsiasi libro o saggio trattato. Propriamente, *La leggenda di Narayama,* che è a colori, è la tragedia della fame. Non lasciatevi ingannare dal titolo, che parla di « leggenda »; ormai anche i ragazzi dei nostri ginnasi sanno che le leggende partono da lontane realtà, e che non fanno che codificare e ordinare fatti, figure, condizioni di vita assai vicine alla esperienza. Non per nulla l'ottimo regista non ha dato alcun valore temporale al racconto, che potrebbe essere di oggi come di cento anni fa. I contadini sono una categoria naturale, ovviamente conservatrice. Non son che pochi decenni che le macchine hanno sconvolto il volto tradizionale delle campagne. Ma esistono, malgrado tutto, pur oggi, angoli morti in cui la gente nasce, vive e muore come mille anni or sono: l'aratro a chiodo, miserabili case, povere vesti, una perpetua fame sono il retaggio di chi suda sulla terra ingrata.

Appena due secoli fa, un moralista francese osservava con tristezza: « Guardate quei nostri simili che conducono un'esistenza più vicina a quella delle bestie che li servono che a quella dell'uomo, si ingobbiscono, curvi perennemente sulle zolle, sono affranti dalla fatica, sporchi, maleodoranti, selvaggi ». Nelle nostre opime pianure, i contadini sono riconoscibili non solo rispetto a quegli avi che toccavano il cuore al saggista francese, ma ai loro padroni. La liberazione è venuta dalle macchine, dall'igiene e dai concimi. Ma in Giappone? *La leggenda di Narayama* tocca ad ogni modo l'umanità nostra nelle più profonde radici. Antico, coraggioso e civile, il popolo giapponese è troppo povero: una gran parte dei suoi figli conduce una vita grama. Nè guerre, nè epidemie, nè terremoti, valgono a rendere meno gremita una terra folta di templi, corrosa dal tempo.

Non c'è dubbio che questo film è anche un'opera di coraggio morale. Guardare la verità in faccia, da artisti consapevoli, vuole dire sgombrare il campo da ogni infingimento, da qualsiasi ipocrisia. In Europa c'erano sino ad ieri, due modi di considerare il Giappone: o il facile, superficiale esotismo di « Madame Butterfly » o di *Sayonara* o la polemica, anch'essa corriva, di certe pellicole americane dell'immediato dopoguerra (cui è da aggiungere, politicamente in ritardo, *Il ponte sul fiume Kwai*) che ci mostravano il volto militarista del Giappone, con quegli ufficiali ingrugnati, poco intelligenti e volentieri crudeli. *La leggenda di Narayama* ci mostra invece l'eterno Giappone, con la sua eroica gente piegata soltanto dalla fame. Leggenda o no, il film ci narra di una vecchia donna che, secondo il costume dei secoli, va a morire nella montagna, dove l'attende un dio misericordioso, quando non è più utile ai suoi cari, e una nuova bocca giunge a contenderle il cibo. Abbrutiti dalla necessità, i contadini eliminano man mano tutti quelli che appaiono superflui e nocivi alla comunità. Ma il figlio della protagonista non sa rassegnarsi.

Serena, stoica, la vecchia madre attende solo un segno del figlio per andarsene. Essa sa che i morti, cioè le consuetudini, sono più forti dei vivi, spera solo di andarsene con la prima neve perchè sia più dolce il trapasso. Finalmente il figlio fa il segnò del destino, costretto dall'imminente arrivo di un bimbo e dal desiderio espresso dalla moglie di affogarlo, per impedire il sacrificio della nonna. Il figlio, piangente, dopo aver sentito il consiglio dei saggi sulla via da seguire, si carica la vecchia sulle spalle. Invano le chiede, prima di abbandonarla, di dirgli qualcosa, le ultime parole che, nell'atto di lasciare la dolce vita, una mamma può dire al figlio suo prediletto. La donna non parla, è già con il cuore nel misterioso regno dei morti (.....).

PIETRO BIANCHI

(« *Il Giorno* », 5 *settembre* 1958).

LA SFIDA

Indoreremo la pillola a Francesco Rosi e alla sua *Sfida* dicendovi prima i meriti del regista debuttante che non sono pochi e quelli del film che non sono molti, per dar modo alle affettuose riserve che faremo poi di non adombrarsi nel compromesso. *La sfida* è l'unico film che l'Italia presenta a questa Mostra e la giornata scelta, penultima del calendario, ci aveva fatto sperare che il film italiano fosse stato messo al posto che di solito, negli spettacoli di varietà, è occupato dalle grandi « vedettes ». Questa prima illusione, piuttosto ingenua, è andata completamente perduta.

Chi è Francesco Rosi? Ecco la sua schedina: Francesco Rosi è nato a Napoli nel 1922. E' stato aiu-

to regista di Luchino Visconti per *La terra trema, Bellissima* e *Senso,* di Luciano Emmer in *Domenica d'agosto* e *Parigi è sempre Parigi.* Ha collaborato con Antonioni nel film *I vinti* e ha sceneggiato con Giannini *Processo alla città. La sfida* è il suo primo film a soggetto e non è sorte comune a tutti i registi di presentare la loro opera prima a una mostra d'arte internazionale di cinematografia. Le sue ascendenze artistiche sono chiare. La scuola che lo ha laureato oggi regista è delle migliori. Se ne scorgono i segni in quello che ci ha fatto vedere ieri sera. La sua è una regia dotata di felicissimo ritmo; ha l'audacia di descrivere un ambiente senza troppo delimitarlo, senza cioè l'aggettivazione consueta al cinema dialettale: ha il gusto di presentare i personaggi quasi a soggetto, liberati cioè del peso dell'attore da ribalta, e muove la macchina da presa come un pittore impressionista fa del suo pennello. Mi ha fatto pensare anche al Duvivier di *Il bandito della Casbah.* Una regia che vorrei chiamare leale. E questo si chiama col gergo degli esteti: calligrafia. Non credo che siano, codesti, meriti da poco per uno che comincia a far da solo pur avendo a guida l'eco persuasiva di uno stile che è servito a Luchino Visconti per nobilitare il « mestiere » del cinema.

Ma il regista di *La sfida* ha anche dimenticato che la regia per essere vera regia non può prescindere dal personaggio; non si può condurre in giro un personaggio perennemente spoglio di quel «quid» che lo rende necessario; occorre dargli un'anima e quel che più conta occorre che quest'anima si esprima. Vuol dirci Rosi perchè si compiace di far considerare *La sfida* come il *Fronte del porto* dei mercati italiani di frutta e verdura? Perchè il pubblico ricordi meglio la scena che Brando ed Eve Marie Saint recitavano su quel terrazzo in cima alla casaccia e la paragoni all'incontro di Vito con Assunta? Quelli avevano qualcosa da dirsi, questi soltanto la fretta di un bacio. Un debuttante intelligente, avendo come compagna di ideazione l'esperta Suso Cecchi d'Amico, non poteva evitare che il riferimento diventasse così facile? E tutto a suo danno? Ma chi è poi Assunta? Chi è Vito? E' sufficiente quel poco che accade intorno a loro e in loro stessi perchè il destino che portano dentro sembri drammaticamente esatto? Vero e possibile, certo, il dramma che il Rosi svolge in felice parallelo con le azioni sceniche del matrimonio da una parte e della vendetta degli avversari di Vito dall'altra. Clima da « Cavalleria rusticana », il tema della parola data e non mantenuta che è la base della mafia, il delitto che insanguina il velo da sposa: son tutte belle cose. Ma come ci fa giungere il Rosi a queste mete del dramma? Con quanta emozione? Con quale orgasmo? Con quanta verità? Poco, poco di tutto questo.

La vicenda di *La sfida* non è stata tratta da un fatto di cronaca realmente avvenuto. Ma da alcuni fatti che, tutt'insieme, rivelano il malcostume di certi ambienti commerciali italiani. *La sfida* non vuole essere pertanto una denuncia sociale; essa immagina un certo episodio e lo racconta. Figura centrale di esso è Vito Polara. Contrabbandiere gagà, reuccio in uno di quei tipici caseggiati popolari di Napoli, alveari di umanità esuberante. Bello, forte, coraggioso, Vito è il principe azzurro di Assunta che se lo beve con gli occhi dalla finestra dirimpetto. Vito ha due compari nel lavoro; il contrabbando è quello delle sigarette, ma un giorno il caso, cioè il destino, gli fa scoprire come si possa guadagnare molto anche acquistando pomodori direttamente dai contadini e rivendendoli senza passare la trafila dei grossisti che controllano i mercati, come un sindacato clandestino. Il nuovo commercio gli andrebbe bene se non attraversasse il campo minato di un certo Salvatore Aiello, capo temuto di una banda che controlla tutto il mercato ortofrutticolo. Dopo un primo scontro che per poco non si conclude tragicamente, Vito e Salvatore si accordano. Ma guai a sgarrare, s'intende.

Arrivano dopo di ciò i guadagni, Vito decide di sposare Assunta, il matrimonio è fissato. Ma proprio il giorno delle nozze Vito, sollecitato dalla necessità di un guadagno extra e anche da una facile occasione, rompe il patto con don Salvatore immettendo sul mercato un certo quantitativo di pomodori che don Salvatore Aiello aveva bloccato per far salire i prezzi. Scoperto, Vito viene messo subito al bando. I pomodori non riescono lo stesso a essere portati sul mercato. Vito sta sposandosi e non può reagire come vorrebbe. All'uscita dalla chiesa, però, pianta la sposa e corre con due compari a chiedere spiegazioni ad Aiello. Minacce, insulti, la guerra è dichiarata. Ma Vito non disarma e riesce, dopo movimentate vicende, ad avere i pomodori e a portarli sul mercato. E qui, mentre sta per riscuotere l'assegno dell'avvenuta vendita, viene ucciso da don Salvatore con vari colpi di rivoltella. Sul suo cadavere si getta Assunta gridando tutta la sua pena. Assunta che, avvertita solo all'ultimo momento del pericolo che minacciava Vito, s'era messa a correre per andargli incontro e per scongiurarlo di rinunciare ai più forti guadagni perchè lei, lei lo amava così com'era e non le importava della casa lussuosa e dell'automobile, a lei interessava vivere in pace col suo amore, col suo Vito, in una casa modesta, anche con pochi soldi. Troppo tardi però.

Ricapitoliamo: il personaggio di Assunta non esiste quasi. Era il più pulito di tutti, psicologicamente era il solo che avrebbe potuto rivelarci un dramma e riempirci di emozione. Nulla di tutto questo. Il suo dolore esplode senza rumore, perchè il personaggio non è compiuto. C'è un tentativo di piano scenico, sulla scala, in corsa, che è falso. E quale freddezza di partecipazione alle angustie dello sposo! Una donna che si marita e che viene piantata in asso all'uscita della chiesa? Ma c'era da fare la Duse, senza lasciarsi sfuggire una lacrima. Rosanna Schiaffino non ha fatto la Duse, certo, ma poteva, se meglio diretta dal Rosi, esprimere con maggior convinzione la sua pena. Accettiamo comunque la sua buona volontà di fare l'attrice drammatica come un atto di fede. Non vogliamo deluderla. Fino a ieri sapeva soltanto recitare male. Ora va un po' meglio. Ma c'è tanto da studiare, ancora, per lei, se vuol essere un'attrice e non soltanto una diva da copertina.

Vito è José Suarez, l'indimenticato vitellone di *Calle Mayor.* Un Suarez napoletano per l'occasione e che ha espresso il suo personaggio con molta sincerità. Gli è mancato dentro quel mondo di contrasti psicologici, una fiamma spirituale, un tormento che fanno di una figura da scena una persona viva e vitale. Aveva soltanto da raccontare un tipo, il cui dramma, che è comune a tutti, era il suo destino. Esso cioè entra nel nostro spirito col nome ignoto e l'indifferenza di un qualunque protagonista di un qualsiasi fatto di cronaca.

Franco M. Pranzo

(« *Corriere Lombardo,* 6-7 *settembre* 1958).

Occorre una prospettiva culturale

di MICHELE LACALAMITA

L'anno scorso, nell'editoriale dedicato alla XVIII Mostra di Venezia, scrivemmo che ci era apparso sbrigativo e sommario il modo col quale certa stampa aveva condannato la formula estetica introdotta nel 1956. *Non si erano verificate le condizioni favorevoli alla prova della formula, che di conseguenza non poteva essere logicamente giudicata. Era mancata una chiara prospettiva culturale capace di proporre criteri critico-estetici per una scelta organica dei film e per una più coordinata messa a punto delle manifestazioni collaterali. La libertà di scelta era stata, di giorno in giorno, provata da collaborazioni condizionate o da consensi soltanto formali o dalla mancanza di un quadro il più possibile aggiornato della produzione cinematografica corrente e, quindi, dalla difficoltà di selezione. Era mancata, perciò, l'« autonomia » necessaria e indispensabile ad una efficace applicazione della formula.*

In quell'occasione, qualche interessato fabbricatore di nebbie scambiò l'esame critico a queste ovvie constatazioni per un attacco personale al direttore della Mostra e ai responsabili della politica cinematografica governativa.

Poiché, anche quest'anno, vogliamo esporre un duplice ordine di considerazioni — le prime relative ai meriti della XIX Mostra e le seconde relative alle possibili indicazioni derivanti dalla impostazione generale e dal significato culturale dei quattordici film in concorso e delle manifestazioni collaterali — sarà bene precisare, pregiudizialmente e a scanso di ogni equivoco, che il bilancio della Mostra, nel suo complesso, a noi è apparso positivo. La revisione di metodo apportata tre anni fa ha avuto nel direttore Ammannati e nei suoi più vicini collaboratori assertori convinti, decisi e attivi. La sua applicazione è diventata sempre più coerente e rigorosa.

Per due anni consecutivi la direzione della Mostra, alternando faticose vittorie a parziali sconfitte, ha dovuto resistere a condiziona-

menti e a compromessi, ha dovuto fugare timori e incertezze. Nello stesso tempo però cercava intelligentemente quei consensi e quelle collaborazioni, all'interno e soprattutto all'estero, che avrebbero poi garantito alla diciannovesima edizione quell'auspicata effettiva «autonomia», che ci auguriamo di non vedere mai più insidiata. Gli esperti, cui era affidato il non facile compito di selezionare i film in programma, hanno così potuto godere davvero della più piena libertà di scelta. Organizzazione perfetta, libertà nella selezione, autonomia rappresentano, quindi, tre tappe di un cammino duro ma, senza alcun dubbio, costruttivo.

Non mancano, ben s'intende, talune riserve da fare, talune rettifiche da apportare, taluni errori da registrare, del resto non solo naturali in qualsiasi organismo — in sviluppo — ma, per giunta, quasi preventivati dai responsabili, i quali presentando il loro operato alla pubblica opinione, l'hanno qualificato come «opinabile». Riserve ed errori che non vanno assolutizzati e radicalizzati a tal punto da mettere in dubbio la validità stessa e l'importanza di questa XIX Mostra; ma, a nostro avviso, per spiegarsene l'origine reattiva, andrebbero piuttosto rapportati ad un clima di complessi libertari, originato da pericolosi interventi e da dannose scelte. Complessi che, oggi, purtroppo si esaltano nella difesa, in mancanza di cause più degne, di rappresentazioni libertine, pur tristi conseguenze quantitative di un cinema idiota tutto attributi femminili maggiorati, incautamente tollerato e addirittura preferito a quel cinema impegnato che non distrae mai l'uomo dalla sua realtà intima anche quando vi penetri dentro con elementi spurii di tendenziosità.

Né d'altra parte ci appare serio, e sia detto a piene lettere, erigere la difesa della laicità dello Stato sulle scene del libertinaggio. Che se poi per alcuni la laicità dello Stato continuasse a significare la volontà dello Stato di non sottomettersi ad alcuna morale superiore, ciò è chiaro segno che la mentalità retrograda e falsa delle concezioni dittatoriali sopravvive ancora. Con tale mentalità si giustificano tutti gli eccessi, mentre nulla dovrebbe prevalere sulla morale e sul diritto, la semplice legalità formale non essendo, per sé sola, diritto.

Passiamo, ora, dalle considerazioni generali all'esame di merito della manifestazione veneziana. Ci pare che precisare la fisionomia culturale dei quattordici film in concorso e dei ventinove film presentati nella Sezione informativa significhi non solo offrire una plausibile interpretazione della situazione del cinema mondiale ma anche suggerire concreti obbiettivi di sviluppo alla Mostra. E ciò anzitutto

perché, se è vero che Venezia, quest'anno, non ci ha scoperto il capolavoro, è pur vero però che ha avuto il merito di sottoporci un campionario significativo e riassuntivo della produzione cinematografica nel mondo. La Mostra, grazie alle ricerche quotidiane, pazienti, instancabili e faticose degli esperti, è risultata rappresentativa. E dandoci un quadro fedele, medio rispetto al livello generale dei contenuti e degli impegni di regia, permette a tutti gli interessati di iniziare un discorso critico di fondo sui vuoti culturali attualmente esistenti e che condizionano negativamente il cinema.

I tre film La ragazza Rosemarie, La tana del lupo *e* L'ottavo giorno della settimana, *appartenenti rispettivamente alle giovani cinematografie tedesca, cecoslovacca e polacca, tentano di giudicare con coraggio delle realtà particolari e, almeno per due di essi, limitate. Infatti, sia* La ragazza Rosemarie *che* L'ottavo giorno della settimana *rappresentano « realtà » — è bene precisarlo — gonfiate e alterate, sia per drammaticità che per estensione, dalla pubblicità e dalla fantasia. E perciò, limitate. Nonostante ciò, i tre film esortano lo spettatore a controllare quelle realtà e il loro stesso giudizio e, attraverso questa intensificazione alla capacità di esame, a riscoprire la realtà intima. Anche se non arrivano a rivelare l'uomo a se stesso (problema unico del valore estetico e sociale del cinema riportato al suo nucleo) raggiungono almeno il notevole risultato di prospettare allo spettatore, attraverso la scarna, ferma, austera indagine della realtà esterna e il giudizio che su questa viene proposto, valori culturali che si fondano sulla realtà intima dell'uomo. Interpretano, o meglio si sforzano di giudicare una particolare realtà; il che poi ci pare sia l'unico modo di farla conoscere esteticamente. Danno una soluzione, non definitiva, ma definita, offrono i termini per un dialogo sostenuto su elementi precisi — quelli del fatto artistico concluso — proprio per operare uno scambio attivo tra i valori del contenuto e della forma, della realtà prospettata e della forma con la quale viene interpretata e avvicinata alla verità. Ed è su questo motivo di incontro della realtà con lo spettacolo che i tre film ci ripropongono, fra l'altro, i problemi più complessi legati al valore culturale e sociale del cinema.*

Anche Rosi, il giovane regista italiano, si è provato su questo motivo di incontro della realtà con lo spettacolo. La dignità del film è caratterizzata soprattutto dall'impegno tecnico con il quale il regista ha ridotto ad unità espressiva i complessi e diversi elementi di una realtà scottante. Ma è data anche dalla capacità di raccontare un aspetto della nostra storia quotidiana con parole vere, con parole che

corrispondono a qualcosa di noi stessi, mettendoci fuori, nello stesso tempo, e dal codice della retorica e dallo stratagemma (tanto di moda ormai nel cinema italiano!) di un modo di vivere esteriore, gridato, dialettato. Rosi non se la cava con la piccola sfida, cioè con la battuta basata sulla furberia, ma rilancia la sfida alla scoperta di una umanità autentica. Il film, come espressione di una volontà personale, non prende posizione nei confronti della realtà descritta e, quindi, non la interpreta ma, senza alcun dubbio, ripropone, con umiltà e decisione, l'esigenza profonda, tanto avvertita nel dopoguerra e pur tanto presto dimenticata, di essere autentici e di abbandonare il qualunquismo cinematografico e il bullismo interiore.

Questi i film in concorso e pochi altri presentati nella Sezione informativa che ci hanno interessati come uomini vivi e pensanti nel nostro tempo. Gli altri, quasi tutti, questa almeno è la nostra impressione, rivelano una certa stanchezza. Film che evitano i contenuti, o si rivolgono al passato, o tentano di riprodurre, falsandone lo spirito, libri equivoci fuori moda, o vivisezionano una particolare condizione umana, dolorosa e urgente offrendoci lo spettacolo di un erotismo, stilizzato intellettualisticamente, e, perciò, falso. Leggende giapponesi, morbide proteste, sensazioni raffinate, emozioni formali, clima rarefatto, scampoli solitari del raro stilistico. Non mancano di impegno tecnico ma si deve tener sempre presente che questo impegno tecnico (da cui per riflesso deriva nella critica un impegno filologico di lettura e di esegesi) non è che uno strumento. Con perfezionata tecnica si possono tutt'al più — e non sempre — realizzare film commerciali, che non si impegnano nell'interpretare e nel giudicare la realtà quanto di soddisfare le presunte richieste e i presunti gusti del pubblico. A commento di questi film si potrebbe ripetere quanto scrisse Ricciotto Canudo più di venti anni fa: «Il cinema è un'arte? Vi si risponde che la maggior parte della sua produzione esiste perché l'uomo colto o semplicemente civilizzato, aveva finalmente rinnegato l'abominevole romanzo d'appendice; il drammone, davanti al quale sono invitate a piangere tutte le femminucce di questo mondo». E continuava: «Ci si accanisce a dirsi "popolari". Non si ha, in effetti, altra preoccupazione che di conservare un livello molto basso di emozione artistica adatto alla cosiddetta maggioranza». Il film d'arte, c'insegna questa Mostra, non è cosa che una industria cinematografica progredita debba curare di fare uscire dai suoi stabilimenti. E', forse, legittimo parlare di una produzione cinematografica moralmente sempre più neutralizzata e intimamente sempre più depoten-

ziata, in cui sempre maggiore è stata la parte non sostanziale e non impegnata per attanagliare l'attenzione e per suscitare la commozione. Un cinema non libero perché evade gli impegni di cultura, asservendosi alla speculazione commerciale e ai cosiddetti gusti correnti. Un cinema che, in nome del popolo di cui si sottacciono l'infantile mobilità, la giovanile capacità di ridere e di piangere, di riflettere e di operare, di entusiasmarsi e di agire, esaurisce progressivamente la sua facoltà di riscoperta del reale, di comunione interiore e di guida culturale. Le mille crisi di cui si fa un gran chiacchierare si riducono ad una sola, ed uno solo ci pare il rimedio: superare questo stato di grigia mediocrità, fondato su ciò che è « utile ». Mediocrità e neutralismo voluto da uomini che si considerano realizzatori evoluti ed astutissimi, e che invece, ottundendo coi loro prodotti la sensibilità del pubblico verso l'arte e la cultura, riducono sempre più gli spettatori ad automi che rischiano di disimparare persino a divertirsi. Giacché per divertirsi bisogna avere fantasia, qualcosa di non abbastanza neutro né mediocre. E' un cinema che assomiglia tanto ad una fabbrica dedita al bene più apprezzato dai clienti, che s'è fatti: le nebbie, l'irreale. Miliardi di clienti, intere società, composte da individui di tutte le classi, origini e professioni vengono orientati e modellati secondo il costume del mondo di questo cinema, divulgato poi in mille modi dalla pellicola, dalla stampa e dalla pubblicità. Costume manierato e pazzoide, brutale. Lo qualificano moderno e mondano. Non è costume ma lo snobismo di un malcostume. La ragion d'essere di questo mondo è di far denaro con qualcosa che in qualche modo suoni arte. Ma neppure il denaro in questo particolare mondo è apprezzato per quel che vale perché viene dissipato e non speso, si traduce in sregolatezze spettacolari più che in ricchezza. Anche la « realtà » che questo cinema rappresenta non ha nulla in comune con la ricerca estetica della realtà. La « realtà » di questo tipo di film non comincia dalla conoscenza e dalla coscienza della realtà obiettiva né continua con lo sforzo di ricercare una verità nascosta e particolare. Comincia da una imposizione e finisce in un'altra. Non è cioè una realtà pensata ed immaginata, quale deve essere, invece, presente in un film esteticamente dignitoso.

Gran parte della produzione cinematografica mondiale appare quindi ridotta in un circolo chiuso: da una parte un cinema dedito alla fabbricazione dell'irreale e del mondano; dall'altra un mercato « modernizzato e mondanizzato » che domanda i film dell'irreale. A condanna del quale ci piace ricordare un amaro giudizio che la

Duse, esortata a qualche compromesso in occasione della sua prima e unica esperienza cinematografica, pronunciava: « Noi attori abbiamo sopra di noi una maledizione, di esserci separati dalla vita, di non intendere altra umanità fuori di quella che ci vogliono costringere a fingere sul palcoscenico, di recitare mentre gli altri uomini vivono ».

Ecco le due facce campionarie dell'odierna produzione presenti a Venezia: un cinema che si sforza di sviluppare la facoltà di riscoperta del reale, di comunione interiore e di guida culturale e un cinema che, nel migliore dei casi, nasconde i suoi vuoti culturali negli ermetismi delle estetiche o nelle formule accademiche o nelle pesanti purezze tecniche.

A qualcuno questi nostri giudizi, a prima lettura, potranno apparire parziali. Ma non crediamo che lo siano anche se essi non si ispirano all'estetismo cinematografico dei cine-guf e al suo ibrido linguaggio mezzo tecnico e mezzo letterario. Partono dalla considerazione che in una vita semplice e ordinata e, quindi, civile « delectationes sunt propter operationes ». Il divertimento, fine a se stesso, regola di vita, modo di far l'ora di cena e del sonno, significa buttar via il tempo, bestemmiare il tempo, dono prezioso di Dio che passa e non torna. Ma è poi per davvero divertimento il giocare persistentemente al margine della stupidità e della moralità? Per noi francamente no. Perché, quand'anche chi produce questo gioco, non intacchi il codice, fa però professione pubblica di poco amore. Mentre la funzione del cinema e, quindi, di opere esteticamente dignitose, dovrebbe essere per sua natura funzione di pedagogo. E un maestro che insegna per ore ai suoi ascoltatori, e soprattutto ai giovani, cose stupide e inutili tradisce la sua missione.

Se qualche lettore crederà ingiustamente condannato certo tipo di produzione cinematografica, certi criteri di valutazione e i conseguenti giudizi, abbia la bontà di perdonarci. Prenda carta e penna, esponga giustificazioni e punti di vista e corregga lui le parzialità del nostro scritto. « Bianco e Nero » sarà lieto di pubblicare gli eventuali interventi. Noi per ora abbiamo esposto il nostro pensiero per quello che vale e lo giustifichiamo solo riscrivendo le riflessioni fatte visionando film che sapevamo destinati principalmente al pubblico e, con più precisione, al miglioramento e allo sviluppo dell'umanità.

Da queste osservazioni, che il quadro riassuntivo della geografia del cinema di un anno offertoci dalla rassegna veneziana ci ha suggerito, è legittimo trarre qualche indicazione per l'avvenire della

Mostra? La prima e fondamentale indicazione è che Venezia deve darsi una prospettiva culturale, da cui discendano quei criteri critico-estetici in base ai quali gli esperti dovranno compiere una scelta organica di film che testimonino la natura, le caratteristiche e la direzione dell'odierno sviluppo cinematografico e che consentano, quindi, un efficace scambio di esperienze culturali, estetiche e tecniche tra i popoli. Senza alcun dubbio, una prospettiva culturale non la si inventa, né può certo predeterminarla l'ingegno di uno solo o deliberarla una commissione in poche riunioni a carattere organizzativo. La si cerca collegialmente e metodicamente. L'attività organizzativa più attenta, più fervida e più intelligente da sola non sopperisce alla mancanza di una prospettiva culturale. Essa potrà offrirci una serie di film interessanti il cui comune denominatore potrà essere il caso o una certa dignità tecnica; forse o per caso ancora, potrà rivelarci il capolavoro dell'anno; ma non saprà avviare un discorso critico-estetico sullo sviluppo del cinema.

Ci si potrà obiettare che una impostazione del genere comporterebbe una profonda modifica delle strutture organizzative, in quanto essa difficilmente consentirebbe di mettere insieme quattordici film. Ma non abbiamo difficoltà alcuna a rispondere anzitutto che ogni nuova formula esige per il suo corretto funzionamento una profonda ed adeguata modifica delle strutture, altrimenti non funziona, e in secondo luogo che un libero confronto delle esigenze espressive (dal film a lungometraggio al documentario, al film per ragazzi, eccetera) rivelatrici di una prospettiva culturale, oltre a coprire tutte le giornate preventivate per il festival, abbatterebbe abusivi compartimenti filmici, che alzano un sipario estetico mortificante per il cinema. La seconda e non meno importante indicazione è che le manifestazioni collaterali, tra le quali, quest'anno, per importanza, organicità ed interesse davvero fondamentale si sono segnalate le retrospettive, potrebbero essere rapportate per opportuni confronti e revisioni critiche alla ipotizzata prospettiva culturale.

Siamo certi che, se la XX Mostra avvierà a soluzione questi nuovi obiettivi, aumenterà la positività del bilancio di quest'anno. E aumentando la positività del suo bilancio continuerà a scoprire ed a sviluppare quel cinema che, come esortava Pio XII, sia « efficace e positivo strumento di elevazione, di educazione e di miglioramento dell'umanità ».

Il futuro di Venezia

di GIULIO CESARE CASTELLO

Tra agosto e settembre è ormai d'obbligo, per critici cinematografici, accapigliarsi durante qualche settimana, a proposito di Venezia, dei suoi film, del suo regolamento. Tra poco parleremo dei film. Prima parleremo un po' del regolamento. Ossia della così detta « formula » nata insieme con la direzione Ammannati e consistente nella limitazione drastica del numero dei film in competizione e nell'attribuzione di ogni potere di scelta ad una apposita commissione artistica, agente in assoluta indipendenza da vincoli politici o d'altro genere. Tale formula nacque, per così dire, a furore di popolo, dopo il fallimento della Mostra 1955, e ben pochi furono coloro che si lagnarono della sua adozione, tanto più che l'istituzione della « sezione informativa » valse ad accontentare coloro i quali temevano che un panorama di soli quattordici film riuscisse troppo limitatamente rappresentativo della produzione mondiale. La formula sollevò nondimeno anche le comprensibili diffidenze di certi settori dell'industria cinematografica internazionale, così che, la direzione della Mostra dovette, di anno in anno, combattere aspre battaglie diplomatiche per riuscire a tener fede ai principi adottati. Si ricorderà anzi che il 1957 segnò per Venezia un temporaneo scacco, avendo la Mostra dovuto fare contingentemente macchina indietro di fronte all'ostilità della Federazione internazionale dei produttori; questi riuscirono infatti a far approvare modifiche del regolamento tali da svuotare dal di dentro la formula, facendo ricadere la manifestazione sotto la tutela della Federazione. Perduta una battaglia, la direzione della Mostra vinse la successiva, poichè gli errori commessi nel 1957 dai produttori di alcuni Paesi, inviando a Venezia film assolutamente inadatti ad una Mostra d'arte, si ritorsero contro di loro: e la strada si spianò ad una più integrale applicazione della formula nel 1958.

In effetti quest'anno la Commissione della Mostra ha potuto applicare il regolamento senza dover lottare contro questa o quella asso-

ciazione di produttori restia a riconoscerlo come valido, anzi trovando in genere una collaborazione effettiva e concreta. E non ha esitato ad assumersi intere le proprie responsabilità — fermamente sostenuta dalla direzione della Mostra: casi come quello del rifiuto del film russo *L'idiota,* ad onta delle proteste dell'Unione dei cineasti sovietici, o come quello della scelta del film tedesco *Das Mädchen Rosemarie,* ad onta delle proteste del Governo di Bonn, — ed altri casi vi sono stati con la Polonia come con la Spagna — valgono a dimostrare l'effettiva e totale indipendenza raggiunta da Venezia, la cui formula non può lasciar posto a criteri extraestetici di valutazione. In certo senso la sua vittoria nel 1958 Venezia l'ha riportata prima ancora che le proiezioni avessero inizio. E di questa vittoria le ha dato atto un assai vasto settore della stampa straniera e di quella italiana. Ma — a Mostra finita — non sono mancati coloro che, da tribune talvolta autorevoli, hanno voluto rimettere in discussione non tanto il significato e i valori espressi dalla competizione testé conclusasi, quanto la formula stessa. Si è sentito così riparlare di una proposta già ventilata, quella di fare di Venezia la « Mostra delle Mostre », cioè una rassegna dei migliori film apparsi nei precedenti festival dell'annata, integrata da alcuni film selezionati tra quelli rimasti inediti all'epoca in cui Venezia si svolge. Tale proposta potrà anche avere qualche suo aspetto suggestivo, ma non crediamo che la sua eventuale realizzazione possa giovare al prestigio della manifestazione. La rinuncia al requisito dell'inedito (almeno per una parte delle opere) sottrarrebbe fatalmente interesse alla Mostra, senza darle in cambio gran cosa ch'essa attualmente non abbia: quest'anno infatti Venezia ha accolto nella sua sezione informativa alcune delle opere di maggior rilievo già apparse ai festival di Cannes, di Bruxelles, di Berlino, di San Sebastiano, di Karlovy Vary, di Locarno. Oggi Venezia è riuscita a conseguire una fisionomia sua, da difendersi e da perfezionarsi col tempo: ripiegando sulla proposta cui ci riferiamo, Venezia abdicherebbe senza ragione alle proprie prerogative, consentendo automaticamente ad altri di far propria la formula di prestigio, ormai prossima a terminare la sua fase di « rodaggio ».

Perchè questo è il punto, da noi già accennato altra volta, un punto di cui gli impazienti (coloro i quali ogni anno escogitano una nuova formula, una nuova panacea da suggerire), non vogliono tener conto: e cioè che una formula rivoluzionaria come quella instaurata da Venezia nel 1956 ha bisogno per equilibrarsi e per imporsi

di diversi anni di esperienze. Perchè vogliamo sopprimerla proprio quando nel 1958 essa è stata per la prima volta accettata e non soltanto subita da tutte le associazioni dei produttori, proprio quando Venezia ha trovato l'energia per resistere a qualsiasi pressione d'enti o addirittura di governi stranieri, proprio quando tale energia e la spregiudicatezza di cui è stata data prova hanno destato all'estero consenso ed ammirazione, tali da indurre qualche critico ad affermare con generosa iperbole che quello veneziano di quest'anno è stato il miglior festival del dopoguerra? Non è certo ripiegando su una nuova formula rinunciataria come quella illustrata sopra che si assicurerà a Venezia un futuro brillante e degno delle sue tradizioni. Ma, al contrario, agendo in modo da rendere possibile nel 1959 un ulteriore passo innanzi, sempre nel solco della formula attuale. Poichè noi non abbiamo nessuna intenzione di sostenere che nel 1958 sia stato raggiunto l'*optimum*. E' stato soltanto raggiunto il migliore dei risultati possibili ed è stato fatto compiere alla Mostra un indubbio progresso sulla via dell'applicazione della famosa formula. Molti infatti — anche fra i produttori — sono ripartiti dal Lido convinti che Venezia ha saputo crearsi un prestigio, il quale la distingue dalle altre manifestazioni del genere. Su tale convinzione va fatta leva per ovviare o almeno per rendere meno pesanti certe limitazioni che Venezia subisce al pari degli altri festival. Alludiamo al fatto che molti film « da Mostra » vengono immessi nel mercato senza esser stati prima fatti passare attraverso il banco di prova di un festival. Questo fatto è legato intimamente con la natura ambivalente del cinema, che è arte-industria. E' evidente che non si può portare un film ad un festival a dispetto del suo produttore, cioè del suo legittimo proprietario. Ed è altrettanto chiaro che un produttore o distributore, il quale si trovi ad avere pronto in gennaio un film di grande rilievo non sarà disposto a rimandarne il lancio commerciale da una stagione cinematografica ad un'altra, solo per far piacere alla Mostra di Venezia. Certo, a volte questo può anche accadere: come nel caso di *La sfida,* film pronto dallo inizio del 1958, con il lancio già predisposto per i primi di marzo e quindici milioni di pubblicità già spesi, che la commissione artistica e la direzione della Mostra di Venezia sono riusciti a far « fermare » e riservare per la manifestazione. Ma ben si comprende come queste siano eccezioni, meno difficili ad ottenersi nel caso di un film italiano, diretto da un esordiente e prodotto da un uomo di vedute larghe come Cristaldi. Chi potrebbe dar torto ai produt-

tori e ai distributori del notevole e fortunatissimo *Ponte sul fiume Kwai* per aver evitato di sottoporre il loro film al cimento di un festival, dove magari sarebbe stato, da una parte della critica, fatto oggetto di quel *jeu de massacre* cui abbiamo assistito anche di recente a Venezia e che nasce non da un'obiettiva valutazione critica, ma da livori personali, da faziosità politica, da isterismi stagionali?

Perchè una verità che bisogna pur dire è questa: i film a Venezia — specie in quelle nefaste proiezioni private riservate alla stampa quotidiana — vengono giudicati secondo un metro tutto particolare e provvisorio. Lo stesso film che — se fosse stato ammesso in concorso avrebbe presumibilmente subito il linciaggio — visto nella sezione informativa assume agli occhi di molti parvenze di capolavoro misconosciuto. Lo stesso film che, se recensito nel corso della stagione cinematografica, sarebbe stato definito opera mirabile o comunque ricca di pregi, a Venezia viene liquidato come mercantile e indegno del posto concessogli. C'è anche, più raramente, il caso contrario, di un film « scoperto » ed osannato al di là dei suoi meriti. Solo la storia può fare giustizia di simili abbagli, cancellando il ricordo di opere incongruamente esaltate nell'euforia di un momento, e per contro concedendo un degno posto ad opere rifiutate con miope impazienza. Secondo noi, quest'ultimo caso si verificherà per *La leggenda di Narayama,* il mirabilissimo film nipponico, che a nostro avviso costituisce di gran lunga la più alta voce poetica offerta dalla XIX Mostra di Venezia e che secondo qualche importante « inviato speciale » sarebbe addirittura stato indegno dell'ammissione alla Mostra. Lasciamo stare per un momento le nostre opinioni personali (siamo parte in causa, per esser stati componenti della Commissione artistica della Mostra) e domandiamoci se dobbiamo prestar fede a quell'importante quotidiano milanese che all'indomani della proiezione definì vistosamente, nel titolo, *La leggenda di Narayama* un « film mediocre », o se dobbiamo prestar fede a quell'altro importante quotidiano milanese che, sempre nel titolo, lo definì un « film stupendo ». Domandiamoci se dobbiamo prestar fede ai molti che vedevano nella *Leggenda* il più qualificato candidato al Leone d'oro oppure a coloro i quali avrebbero voluto che il film fosse stato escluso dalla presentazione. In casi come questo i limiti del normale dibattito critico, il quale si fonda su una logica e provvida disparità di vedute, sono largamente superati. Nè abbiamo messo a confronto l'opinione di un critico italiano con quella di un critico polinesiano, portavoce di una civiltà e di un

metro di giudizio estetico presumibilmente alquanto lontano dal nostro. Abbiamo accostato pareri di critici della stessa Nazione, addirittura della stessa città. Ed è quindi il caso di dire che, nell'ambito della critica cinematografica italiana, si parlano due linguaggi profondamente diversi.

Ora, per tornare al nostro ragionamento, c'è da meravigliarsi che un produttore o distributore preferisca sottrarre un proprio film, di evidenti meriti e di successo presumibilmente non incerto, ad una simile aleatorietà e contraddittorietà di umori critici? (Per tacere dell'evidente danno economico, derivante dall'« immobilizzazione » per vari mesi di un'opera già pronta per lo sfruttamento commerciale). Dobbiamo allora concludere che non c'è niente da fare, che la scelta dei film per i festival deve fatalmente essere operata su una parte soltanto della produzione qualificata? Sì e no. Noi riteniamo che poco o nulla vi sia da fare per ottenere che un film come *Il ponte sul fiume Kwai* venga sottoposto al giudizio del pubblico e della critica in sede di festival, ma che qualche cosa sia invece possibile fare per ottenere che in tale sede siano presentate opere come *Orizzonti di gloria,* come *Pranzo di nozze,* come *Uomini in guerra,* come *Un volto nella folla,* opere cioè che, dotate di un singolare rilievo artistico, non possiedono eccezionali *atouts* dal punto di vista commerciale e che quindi, dalla presentazione ad un festival, avrebbero più da guadagnare che da perdere, ai fini del loro successivo sfruttamento sui vari mercati. Abbiamo citato film notevoli o addirittura eccezionali che hanno fatto registrare incassi limitati e in qualche caso presso che nulli e che con ogni probabilità avrebbero potuto fare una assai più redditizia uscita qualora fossero stati in precedenza presentati in una competizione internazionale come quella veneziana.

Questa è dunque la battaglia più urgente che Venezia deve combattere, con i mezzi della diplomatica persuasione, al fine di migliorare il livello della propria selezione. E insieme con questa un'altra battaglia varrà la pena di combattere, anch'essa resa necessaria dal conflitto esistente ed ineliminabile tra le esigenze dell'industria e quelle dell'arte: una battaglia tendente a render persuasi i produttori che ancora non lo fossero del prestigio particolarissimo che può derivare ad un film dalla sua scelta e presentazione a Venezia, nell'ambito dell'attuale, rigorosa formula, basata sul principio dei « pochi film, ma buoni ». Facciamo un esempio: qualche ignaro si è domandato come mai la Commissione artistica di Venezia si fosse

lasciata sfuggire quell'opera importante che è lo svedese *Smultronstallet* di Ingmar Bergman, accolto al Lido nella sezione informativa, in quanto già presentato in precedenza al Festival di Berlino ed ivi laureato con il massimo premio. Orbene, per assicurarsi tale film già pronto fra l'altro fin dal 1957, la Mostra di Venezia ha prodigato sforzi diplomatici per alcuni mesi. Se si è trovata di fronte alla assoluta impossibilità di ottenerlo, è stato per una ragione che probabilmente sfugge ai facili censori: e cioè che la Svezia, nazione produttrice del film, ha imponenti interessi commerciali, in campo cinematografico, sul mercato tedesco, mentre ha modestissimi interessi sul mercato italiano, dove ben pochi film svedesi hanno modo di giungere, con possibilità di successo in genere limitatissime. Il produttore del film ha quindi — con ineccepibile logica dal suo punto di vista — ritenuto che fosse ben più utile per lui inviare *Smultronstallet* a Berlino (dove fra l'altro, anche a priori, le probabilità di ottenere una grossa ricompensa erano cospicue) piuttosto che a Venezia. Il lavoro di persuasione da compiere in questa direzione è assai delicato: si tratta di opporre ad interessi commerciali, effettivi ed ingenti, interessi di prestigio, invitando a riflettere sul fatto che in un domani più o meno prossimo un successo di prestigio potrebbe aprire la via ad un successo commerciale (per quanto riguarda la Svezia, il recente esito di *Sorrisi di una notte d'estate,* primo film svedese ad aver raggiunto nelle prime-visioni italiane la cifra di 100 milioni di incasso, incoraggia a ritenere tale ipotesi non priva di fondamento). Anche qui, si tratta di puntare su risultati non totali (che sarebbero forse impossibili), ma almeno parziali. Su questi ultimi crediamo si possa fare assegnamento, ma ci sembra chiaro che il processo di persuasione e di dimostrazione non può efficacemente svilupparsi se non attraverso un giro di anni.

E' per tale ragione che non condividiamo le impazienze, le mutevolezze d'umore, le smanie di « rinnovamento », dimostrate da coloro che ripudiano oggi senza vero fondamento la formula veneziana, dopo esserne stati ieri tra gli assertori. La direzione della Mostra e le Commissioni che l'hanno assistita in questi tre anni del nuovo corso, dal 1956 al 1958, hanno svolto opera ingrata e, crediamo, positiva di « pionieri ». Non neghiamo ai loro successori la possibilità di cogliere i frutti delle premesse laboriosamente stabilite.

Quattordici film indicativi

di ERNESTO G. LAURA

Non si pretende da una Mostra d'arte che tutte le opere esposte stiano sul piano della raggiunta artisticità; ed ai Soloni accusatori delle Mostre cinematografiche conviene ricordare quante opere non artistiche ospitino ad ogni edizione la Biennale d'arte figurativa o il Festival di Musica Contemporanea. Il problema non è questo: si desidera invece avere delle opere che stiano nell'ambito della cultura, che denotino cioè, al di là dei risultati raggiunti, un impegno dell'autore, una vivezza interiore, un'urgenza di cose da fare. Sotto questo riguardo la XIX^a^ edizione di Venezia è stata più che soddisfacente, e nessun film indegno di quella sede ha avuto successo al Palazzo del Cinema: nessun *Kentuckian,* nessuna *Story of Esther Costello* di infausta memoria. Certo, ognuno di noi, nel giro di quattordici film dotati almeno dei requisiti medii per essere « da Mostra », ha optato per l'uno piuttosto che per l'altro; e delle opere di minor peso contavano tuttavia, le firme, sempre degne di rispetto: Ciaureli in un caso, Autant-Lara nell'altro. Né va sottovalutato il posto dato ad opere di registi giovani, alcuni dei quali addirittura esordienti: Ritt, Rosi, Astruc, Malle. Venezia ha dunque assolto dignitosamente al compito di fare da indicatore attuale del « momento » della produzione migliore; non è certo confortante che l'indicazione che ne nasce sia di flessione dell'impegno ad un cinema inteso come il più largo strumento di colloquio e di incontro fra gli uomini. Sempre più prevalgono, fra l'altro, i film desunti da opere letterarie, dove il regista, ben lungi dal servirsi d'un testo come materia plasmabile, si limita a tradurre, spesso senza nemmeno intelligenza interpretativa; e capita anche che la traduzione divenga un giuoco intellettuale, come nel caso di Astruc, quando il romanzo d'origine diviene solo un pretesto a nuovi ma sempre invecchiati calligrafismi, cui inclinano le smisurate possibilità del colore e dello schermo largo. Accanto alle involuzioni non sono mancate le sorprese liete, quella di Aleksander Ford, vecchio artigiano polacco, che ha rotto gli schemi del conformismo con *Der Achte Wochentag,* del cecoslovacco Jiri Weiss, che ha sapientemente illuminato certo mondo provinciale inizio di secolo ed anche, su piano minore, di Francesco Rosi con il suo esordio serio e maturo.

* * *

God's Little Acre (Il piccolo campo) è un esempio non mediocre di film letterario, di immedesimazione cioè da parte d'un regista nel mondo d'uno scrittore per portarlo il più fedelmente possibile sullo schermo. A un quarto di secolo di distanza (il romanzo è del 1933 e segue di un anno l'altrettanto noto « Tobacco Road », primo romanzo di Caldwell), il lettore italiano può giudicare

senza sopravvalutazioni quest'opera a suo tempo vietata per oscenità in tutta l'America e poi ricomparsa nelle vetrine dei librai in seguito alla unanime protesta degli scrittori degli Stati Uniti. Giunta da noi in ritardo, ci fece scoprire Caldwell assieme ad Hemingway, che, pur restandogli di molto superiore, gli si può accostare per tecnica narrativa, e agli altri esponenti dell'America amara. Più che il dimensionamento dei valori e la delineazione d'una prospettiva critica contò allora la collocazione sentimentale: era una narrativa forte e ingenua al tempo stesso, tutta da scoprire. Erano gli anni della guerra e del fascismo, e due grandi narratori nostri, Pavese e Vittorini, nascevano su quelle pagine, traducendole con amore (scriveva Vittorini nella prefazione del testo italiano: « Troppo sono contento di aver, finalmente, potuto tradurre *God's Little Acre*... Voglio esprimere, in qualche modo, la mia gioia... » (1)). Gli accostamenti, sempre vittoriani, del Caldwell di *God's Little Acre* al Boccaccio, all'Ariosto, al Machiavelli, al Rebelais, al Lasca, appaiono oggi non più condividibili. Pure, il futuro direttore del « Politecnico » aveva visto giusto sull'essenza dell'arte (usiamo un termine di comodo) caldwelliana: il perfetto coesistere di toni comici e tragici, il partire da una chiave narrativa in apparenza realistica per giungere al clima fantasioso — ma certo non irreale — della ballata popolare. Ty Ty, il contadino che perde la sua vita a scavar buche nella sua terra alla ricerca d'un mitico tesoro che non c'è e solo tardi si accorgerà che il tesoro è la terra, che va lavorata e coltivata per trarne un tesoro autentico, è una versione moderna della parabola biblica del « piccolo campo », ma con quel tanto d'eccezionale che ne fa un « bel tipo », di quelli di cui si parla per generazioni, deformandone e dilatandone la storia; e nel gusto all'invenzione di personaggi sempre eccezionali — come Pluto, il grasso e timido lumacone che ambisce a sposare la bollente figlia di Ty Ty, Darling Jill — sta il limite di Caldwell e la sua facilità a perdersi nella maniera, sia pure d'alta classe. Il mondo caldwelliano, fatto di contadini e di ragazze della Georgia che il sole caldo rende pagani, attenti solo alla terra, al vino e all'amore, senza un orizzonte e una intima ragion di vita, non è privo di personaggi positivi, di antagonisti necessari: sono gli operai delle fabbriche di città, che il ritmo delle macchine tiene legati ad un ritmo moderno di civiltà industriale. Caldwell, scrittore newdealista, raggiunge momenti di intensità e di autentica comunicazione quando, fuori dal giuoco degli amori di Griselda e di Darling Jill e del fanatismo del vecchio Ty Ty, che pure dan luogo a pagine di luminosa vivacità e a un dialogo saporoso quanto paradossale, racconta il dramma di Will, operaio per vocazione, costretto all'inattività per la serrata dell'opificio. La coesistenza dei diversi toni nello scrittore — e d'altra parte la indubbia scabrosità delle sue pagine — hanno sempre reso difficile una trasposizione cinematografica dei suoi romanzi. Nel 1941 John Ford aveva rovinato *Tobacco Road,* eliminando l'impasto fra dramma e comicità — una comicità grassa e popolaresca — e puntando tutto sul comico, peraltro con l'intelligenza di schivare il farsesco e di tenersi ad una comicità « che appare più raffinata, più intellettuale, più vicina... ad un Keaton » (2). Risultato mediocre, a cui non fu estraneo il fatto che lo scenarista, l'abile ma mestierante Nun-

(1) ELIO VITTORINI: Prefazione a « Il piccolo campo », ed. it., Milano, Bompiani, nuova ediz. 1955.

(2) GUIDO ARISTARCO: « Film di questi giorni - *La via del tabacco* », in « Cinema », n.s., n. 35, 30 marzo 1950.

nally Johnson, si era rivolto non all'originale ma al dramma che ne aveva tratto per Broadway Jack Kirkland. Ad Anthony Mann si può addebitare d'aver rifatto, e soprattutto di avere molto addolcito e annacquato; non però di aver tradito. Il film conserva intero e un dialogo caldwelliano e il tono allegro e boccaccesco del romanzo, e centra perfettamente il personaggio « pagano » di Ty Ty, reso da un inedito, malizioso e arguto Robert Ryan, molto lontano dai suoi tipi abituali. Un po' meno — e fa parte dell' « annacquamento » — centra Will, che sia la sceneggiatura che l'interpretazione di Aldo Ray tendono a idealizzare, togliendogli l'immediatezza sanguigna che ha nel romanzo; così la sua morte, sui cancelli della fabbrica, è narrata da Mann con fastidiosa enfasi melodrammatica. Quando il regista può abbandonarsi alla descrizione dell'ambiente ingenuo e primitivo della campagna la sua vena è invece fresca e a volte davvero felice, si pensi alla movimentata sequenza dell'albino rabdomante. Molto hollywoodiano e quindi esteriore appare il finale che vede Ty Ty « redento » trarre la morale dalla sua lunga vicenda.

Black Orchid è il quarto film che, nella stessa stagione, è venuto a farci conoscere il nuovo regista Martin Ritt, e ne conferma il respiro modesto, anche se coperto da un mestiere scorrevole e da qualche ambizione tematica. A Cannes, conversando con i giornalisti in occasione della presentazione di *The Long, Hot Summer* (La lunga estate calda), Ritt ammetteva di aver « commercializzato » il bel testo faulkneriano del « Borgo ». Quello era un film dignitosamente spettacolare che aveva diretto per accontentare la produzione, dichiarava, ma il « suo » film, che sentiva come il più compiuto, lo destinava a Venezia, era *Black Orchid*. Ora, *Black Orchid* non è né un film mancato né un film brutto, è proprio un film dal respiro modesto, dove l'efficace ritratto ambientale, dato di scorcio, della « Little Italy » di Brooklyn dovrebbe essere condizione allo sviluppo d'una situazione sentimentale che invece, lo sviluppo, lo trova costantemente per linee esterne, per trovate di sceneggiatura, mai per una effettiva maturazione interiore dei personaggi. La ragazza che si chiude in casa rifiutando di vedere il padre finché questi non desisterà dallo sposarsi di nuovo con una vedova ben più giovane di lui è uno di quei personaggi che davano fiato, una volta, alla tradizionale commedia in tre atti, senonché nel film di Ritt è il secondo atto che manca, quello dell'acme drammatico a cui segue il comporsi lieto della situazione. Il racconto di Joseph Stefano, da cui *Black Orchid* è tratto, era stato scritto per la televisione, ma un produttore lo comprò destinandolo allo schermo. L'antica struttura televisiva, con conseguente restrizione del numero degli ambienti e dei personaggi, avrebbe favorito quella seria analisi psicologica che Ritt non ha compiuto. Sophia Loren conferma la favorevole impressione di *Desire under the Elms* (Desiderio sotto gli olmi, 1958): a Hollywood, comprimendone l'esuberanza napoletana, ne hanno messo in luce le buone, anche se non eccezionali, doti interpretative, imponendole una misura e uno stile. Ben più ricco di carica umana e di semplicità espressiva è però Anthony Quinn, uscito, dopo il successo della *Strada,* dalla lunga serie dei suoi « cattivi figuri » per allineare una nuova interessante galleria di tipi umani (si pensi al rude, credibile Gauguin di *Lust for Life,* Brama di vivere, 1956, di Minnelli).

* * *

Nel panorama europeo spicca, se non altro per numero di opere, la « scelta » francese, riconferma della tendenza involutiva di una grande cinematografia

i cui uomini migliori, salvo Clair, sembrano adagiarsi nel film di gran pregio formale quanto poco vivo e aggressivo nei propositi, e i giovani, come Malle e Astruc, già hanno le armi spuntate e rincorrono con leggiadra grazia gli arabeschi del romanticismo. Fenomeno del resto rinvenibile in parte del mondo intellettuale francese che, frazionato e diviso, brucia il suo contributo di spinta e di esempio ai fermenti migliori del dopoguerra allineandosi dietro un nuovo illusorio uomo-mito. Il legame fra società e cultura, fra arresto e involuzione d'una società democratica e confusione e torpore nei giardini dell'arte è oggi riproposto, e proprio il filo di Arianna che ci unisce per tradizioni culturali e morali alla Francia rende più dolorosa, come fosse nostra, questa involuzione di cui il cinema francese è da qualche stagione un segno non secondario. La difficoltà di vedere subito il punto debole di *En cas de malheur* è che si tratta d'un film commerciale ma astutissimo, che con l'alibi d'un regista illustre, Claude Autant-Lara, vuol presentare una Brigitte Bardot un po' meno bardottiana, e cioè messa un po' in seconda fila, in un film dove domina senza però averne fastidiosamente l'apparenza come nei suoi precedenti. A partire infatti de *Cette sacréee gamine* (Mademoiselle Pigalle, 1955) di Boisrond, esiste ormai una serie di film creati per la Bardot e impostati sulla Bardot, che han valso a costruirne il mito divistico in chiave erotico-sessuale fissandola in un « tipo » che Castello (3) spiritosamente definisce di « tranquilla impudicizia ». Ma i miti, si sa, durano quel che durano le mode, e occorreva ai saggi produttori fornire alla « strip-teaseuse » del cinema francese un piedistallo di attrice, una interpretazione drammatica. Gli si è affiancato il sornione Jean Gabin, gli si è messa come discreta antagonista la squisita Edwige Feuillère; si è scelto, come romanzo d'origine, un Simenon « ambizioso », che servisse a un tempo una certa sostanza drammatica e una congrua « suspense » spettacolare. Pur nella sua smisurata prolificità letteraria, Simeon è tutt'altro che un cattivo scrittore, e già lo prova il fatto che, emerso nel genere più corrivo della letteratura, il romanzo poliziesco, abbia saputo reggere la concorrenza di narratori superficiali e faciloni come Wallace e Agatha Christie e far gustare ai loro lettori un tipo di romanzo poliziesco che fermava spesso e volentieri il « ritmo incalzante » dell'avventura per colorite descrizioni ambientali o per sbozzare figurine umane e che, alla freddezza indagatrice dello stereotipato detective anglosassone, sapeva contrapporre la bonomia piccolo-borghese e pantofolaia di Maigret. In un documentato saggio di qualche anno fa (4), Tino Ranieri ha sostenuto i meriti simenoniani nell'aver influenzato il cinema e la letteratura francese anteguerra nel processo di scoperta della periferia, « biciclette contro le sbarre dei passaggi a livello, viottoli che finiscono in erba, berretti a visiera, gasometri, polvere e balli del sabato » che li avrebbe liberati delle avventure dei Grand Hotel e dei music-hall di gran lusso, cioè di quella « sorta di post-dannunzianesimo inquinato dalla cocaina pitigrilliana e dagli scettici blu » che era stato in voga prima del '30. Con gli anni Georges Simenon s'è raffinato, alla serie, ormai commercializzata, di Maigret va affiancando di quando in quando romanzi e racconti di maggior finezza introspettiva, anche lontani

(3) Giulio Cesare Castello: « Il divismo: Mitologia del cinema », Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957.

(4) Tino Ranieri: « Simenon nel porto delle tentazioni », in « Rassegna del film », n. 24, gennaio-maggio 1954.

dal genere e dallo schema del poliziesco. « En cas de malheur » (edito in Italia come « In caso di disgrazia ») è la confessione dolente d'un maturo avvocato, Gobillot, scritta perché sia letta se dovesse accadere una disgrazia; confessione dolente, dicevo, e in prima persona, d'un uomo brillante, a cui il successo nel foro ha arriso costantemente, che perde la testa per una piccola prostitutella e per lei si fa sospendere dall'ordine degli avvocati, avendo fabbricato false testimonianze per farla assolvere dall'accusa d'omicidio, e per lei dilapida una fortuna, non ottenendone nemmeno una provvisoria fedeltà. L'aspetto umano e convincente del romanzo è la costante avvertenza che Gobillot ha del proprio decadimento morale in contrapposizione alla prostituta che, ben più che nel film, è una ninfomane e — il che nel film è adombrato nella equivoca figura, molto più scoperta nel libro, della giovane camerierina — una lesbica. Autant-Lara, togliendo la prima persona al racconto, impostando il personaggio di Gobillot non come uno sconfitto ma come un maturo gaudente piuttosto sicuro di sé e d'altro canto levigando e ripulendo quello della prostituta — a cui ha dato perfino un inizio di tormento di coscienza, quando si dibatte fra la riconoscenza all'avvocato e l'amore per un giovane studente — ha fatto perdere alla vicenda ogni autentica moralità, ogni piega intimamente dolorosa, sicché il racconto procede spedito e teso, ma alquanto freddo. Poco vale qualche finezza, che del resto è naturale in un regista di gusto come Autant-Lara: ad esempio, l'aver ambientato la storia all'epoca della visita della regina Elisabetta a Parigi, quasi a contrapporre la festosità della popolazione — del « coro » — alla tragedia personale di Gobillot. Brigitte Bardot non esce, dalla prova, né male né bene, nel senso che il personaggio, così mutilato e annacquato, è stato in fondo abbastanza ricondotto ai tipi di « ingenue libertine » propri della giovane attrice. Di Jean Gabin si è detto: una sbagliata impostazione del personaggio, che svigorisce ogni possibilità interpretativa (ma è oggi giusto rilevare come, di film in film, la « bravura » di Gabin è nella delineazione perfetta d'un tipo di cinquantenne rude, deciso, quand'occorre godereccio: sempre meno vediamo in lui la capacità di aderire a personaggi diversi o più sottili). Edwige Feuillère è la moglie che soffre in silenzio, una parte secondaria, ma resa con raffinata tenuità di toni.

Quanto ad Alexandre Astruc, è un giovane che proviene dall'avanguardia, dove la sua teoria della « camera-stylo » ebbe qualche rumore. Dopo il mediometraggio *Le rideau cramoisi,* che, presentato a Cannes nel '52, vi fu accolto con simpatia perché le sue calligrafie furono prese per ricerca di un linguaggio, il suo vero esordio, a Venezia nel '55, con *Les mauvaises rencontres* definì con chiarezza il peso del suo bagaglio sperimentale-avanguardistico mescolato alla letteratura da salotto di Saint-Laurent (l'autore di « Caroline Chérie » ed è tutto detto). Per *Une vie* Astruc afferma che il soggetto gli fu proposto dalla produzione, il che in parole povere significa che egli ha fatto un film che gli consentiva di riprendere il lavoro con decoro ma senza una vera partecipazione. Sia come sia, il teorico della « camera-stylo » si è rinchiuso negli orti sempre decadenti della calligrafia elegante e ottocentesca. Di Maupassant « Une vie » (1883) è il primo romanzo, forse non fra le sue cose migliori, ed è comunque una delle opere caratteristicamente pessimiste dello scrittore, che descrive la vita sacrificata d'una donna in una ricca villa di

campagna, tradita e umiliata dal marito e poi resa vedova tragicamente. E' un romanzo denso di situazioni drammatiche (basti solo la conclusione, con quella capanna degli amanti spinta nel fiume da un marito geloso), in cui, come è nella tradizione romantica, il paesaggio ha una funzione determinante, corale, quel paesaggio normanno tanto amato da Maupassant per la sua malinconia (« Tout est muet, l'oiseau ne jette plus ses cris,/ la morne plaine est blanche au loin sous le ciel gris./ Seuls, les grands corbeaux noirs qui vont cherchant leur proies,/ fouillent du bec la neige et tâchent sa pâleur... » sono versi dell'80, del suo libro di esordio). Astruc ha ben concertato la recitazione, ottenendo risultati di un dolore vibrato quanto contenuto da Maria Schell e discrete prestazioni dagli altri, ma si è lasciato soprattutto soggiogare dalle possibilità del colore, dispiegando una tavolozza invernale, autunnale, primaverile, un gusto dedicato e una sensibilità pittorica sempre vigile nel descrivere alcune scene « en plain air »: la caccia, il picnic, l'uscita dalla Messa domenicale. Ne è uscita un'opera piena di grazia e di gusto, ma incapace di commuovere, di farci immedesimare nella tragedia di Jeanne Dandieu.

Un'altra Jeanne è protagonista del terzo film francese, il premiato *Les amants* di Louis Malle. Poiché è difficile che il film giunga sugli schermi italiani, converrà riferirne per esteso il soggetto. Jeanne Tournier è una signora di provincia, moglie del direttore d'un piccolo quotidiano, che la trascura, innamorato forse della sua segretaria ma soprattutto uomo grigio, stanco, noioso. Una volta alla settimana Jeanne evade e va a Parigi, ospite di un'amica che fa parte della « high society » e che ne favorisce gli incontri con un fatuo campione di polo, Raoul, che presto ne diviene l'amante, non senza qualche scrupolo e riluttanza di Jeanne, che non è spinta dalla passione ma solo dalla noia. Il marito, che intuisce, provoca un singolare invito per il « week-end » agli " amici " della consorte, dove si propone una schermaglia verbale che ponga il sospettato amante in cattiva luce agli occhi della moglie, in modo da uscire dal confronto trionfatore. A questo punto entra nel convegno un nuovo personaggio, il giovane Bernard, uno sconosciuto che ha raccolto Jeanne per strada, bloccata dalla macchina in « panne ». Bernard è l'antitesi al mondo borghese fatuo, della provincia e di Parigi, in cui Jeanne si trova a vivere. Egli è semplice, convinto delle proprie idee, crede nella vita, ha una cultura attiva, operante, che non diviene, come negli altri, un semplice strumento per la conversazione di salotto. Jeanne trascorre con lui una lunga notte di estasi romantica, finché al mattino non decide, con lui, di fuggire. Ma appena lontana qualche chilometro, sente che l'avventura non durerà oltre, che lei non può sfuggire a se stessa e al proprio mondo. A differenza di Astruc, che, salvo errori, appare privo d'un mondo poetico, Malle è un giovane che ha qualcosa da dire e sa dirlo. C'è un tema in Malle, che ricorre anche nel precedente *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensore per il patibolo), insignito, come è noto, del Prix Delluc, ed è l'impossibilità di sfuggire a se stessi e al proprio destino, caricata di un oscuro fatalismo; tema non estraneo alla tradizione del cinema francese del decennio 1930-1940. Questo tema egli svolge nei modi più velati del «poliziesco» in *Ascenseur pour l'échafaud,* in quelli diversissimi del film romantico in *Les amants*. Ci sembra inoltre già caratteristico il suo antirealismo, che si rivela nell'evasione fantastica del suo stile a volte inutilmente sovraccarico di preziosismi, a volte invece funzionalmente risolto in

una composizione dell'immagine fortemente simbolica, con un uso della luce, dell'angolazione e del montaggio volti a creare un'atmosfera surreale e magica. Vi è dunque nel quasi esordiente regista Malle una vocazione lirica che ha pochi riscontri nel cinema contemporaneo, ed alla definizione della quale non fu certo inutile il periodo di apprendistato presso Bresson. Vocazione lirica già presente *in nuce*, nella primissima opera di Malle, *Le monde du silence* (Il mondo del silenzio, 1957), in cui, come collaboratore alla regia del comandante Cousteau, egli contribuì a portare il documentario a un inusitato piano di poesia. Ma rientra nel discorso sulla generale involuzione del cinema francese, segno della involuzione d'un mondo culturale, questa viva presenza di Malle: che Malle, un giovane, cioè, si affacci come voce nuova e autentica nel film di dignità artistica, portatore d'un mondo poetico certo intimamente sentito e coerentemente espresso, ma invecchiato e già decadente e quindi al di fuori delle correnti più vive della cultura contemporanea. *Les amants* non è infatti Madame Bovary: l'analitico ritratto psicologico accompagnato a una precisa cornice temporale e sociale che sono la grandezza di Flaubert hanno qualche eco solo nella prima parte, la partita di polo, le stanche serate familiari, il distratto saluto serale a una bambina non seguita e non curata. Poi, Malle mostra di avvicinarsi più a certi scrittori galanti del sei-settecento, dove l'adulterio è tolto alla sua consistenza etica e ai suoi riflessi sociali e proiettato in una astratta luce idealizzante, dove le stesse persone fisiche intendono elevare l'incontro d'amore a una zona vaga dello spirito. Difatti Malle sembra abbia attinto, come primo spunto del suo soggetto, ad alcune « Cronache galanti » del XVIII secolo. Il suo estro si dispiega quindi, nella direzione stilistica su indicata, nella sequenza notturna, che la scenografia ambienta in un giardino tutto ponticelli e viottoli e prati silenziosi, e la stessa lunga sequenza dell'amplesso è svolta con un uso sapiente della luce e dell'angolazione e un uso discretissimo di poche parole di dialogo che esprimono una serie di sentimenti il più possibile depurati. Ma in ciò la vera ed ineliminabile immoralità del regista, che non si muove sul piano né della descrizione naturalistica né della acquiescenza motivata dalla passione travolgente, bensì in una piena adesione di principii, in una consapevole assunzione di responsabilità. Film dunque indicativo d'un'arte che, legata alla involuzione d'una borghesia pagana e senza né ideali né impegni, non può che celebrarne la decadenza in forme squisitamente raffinate.

* * *

Per la Gran Bretagna è stato presentato un « exploit » personale di Alec Guinness, *The Horse's Mouth,* in cui l'illustre attore inglese si è impegnato, oltreché come interprete, anche come scenarista e co-produttore. *The Horse's Mouth* è un romanzo di Joyce Cary anziano di quasi quindici anni — è del 1944 — che, stando ad un articolo dello stesso Guinness, egli avrebbe letto a suo tempo e lasciato a metà perché non lo interessava, e ripreso in mano ora per farne un film dietro suggerimento della moglie. Esso fa parte, se non andiamo errati, d'una specie di trilogia con cui Cary avrebbe voluto illustrare « lo spirito protestante » del popolo britannico attraverso tre vicende fra loro indipendenti che illuminassero però storia e persone degli ultimi sessant'anni (gli altri romanzi sono « Herself Surprised » del 1941 e « To Be a Pilgrim »

del 1942). Come sempre in Cary, l'attenzione morale e la foga polemica sovrastano problemi più «tecnici» di stile. A Guinness il romanzo interessa oggi, che è un attore affermato, perché costituisce un ottimo spunto per uno di quei personaggi bizzarri ma non lunari in cui si è specializzato con profondità di risultato. Gulley è un pittore di genio, moderno, audace, che amando la spaziosità dell'affresco è capace di compiere qualsiasi atto, anche oltre i confini strettamente legali, per ottenere una parete su cui dipingere. Ronald Neame, coadiuvato dalla sceneggiatura di Guinness, ha tradotto il romanzo con la consueta pulizia (ricordiamo *The Million Pound Note* [Il forestiero, 1955], da Twain), con un uso delicato del colore, a volte con effetti francamente comici — ad esempio Gulley che dirige improvvisati allievi per dipingere a tempo di record una parete che egli stessi immediatamente distrugge — ma anche con qualche piattezza e allentamento. Alec Guinness aggiunge, alle molte, una nuova creazione, con quel gusto della caratterizzazione minuta — fin nel passo, nello sguardo, nell'inflessione di voce — che gli è propria, nel solco d'una collaudata tradizione interpretativa di origine teatrale.

* * *

Dal grigiore della produzione dell'immediato dopoguerra, la Germania è uscita negli ultimi anni ricollegandosi alla più salda delle sue tradizioni culturali, l'espressionismo; a sfatare, fra l'altro, le tesi interpretative di chi volle vedere un nesso diretto fra una cultura come quella in cui ebbe agio di maturare l'espressionismo e la follia nazista. Del resto l'espressionismo fu un momento fondamentale di tutta l'arte europea, e il suo «padre» riconosciuto, Edvard Munch, se fu tedesco per adozione, nacque però in Norvegia. E inoltre, l'espressionismo cinematografico, col suo fissarsi ai mostri, di cui prototipo fu il «Caesar» di *Dal Kabinet von Doctor Caligari* (1921) di Robert Wiene, portò a fama universale — e sproporzionata — una fetta e non la più importante del movimento espressionista. Il demoniaco, la fuga di sé in un fantastico orrido, questo sì può avere riferimenti non immotivati al successivo scatenarsi della barbarie hitleriana, e infatti, superato il nazismo anche nelle coscienze, i film neo-espressionisti di questo tipo, come il recente *Nachts wenn der Teufel kam* (Ordine segreto del III Reich, 1958) di Siodmak, valgono solo nella misura in cui si servono d'uno stile storicamente definito per colpire il mondo e il costume da cui quello stile trasse vita; la stessa giustificazione estetica che vale — *mutatis mutandis* — per il *Senso* viscontiano, critica al mondo romantico condotta nei modi formali del romanticismo, che è poi il modo più penetrante di fare esegesi storica mediante l'opera d'arte. Ma il demoniaco, si diceva, non fu l'espressionismo, che diede, nella pittura e nel teatro, risultati non già di evasione ma di congiungimento alla realtà e ai valori dello spirito in modi nuovi e suggestivi (si pensi alla pittura di Max Beckmann, per citare un nome). La forza vitale dell'espressionismo è la sua possibilità di universalizzarsi, di uscire dal confine — ben preciso invece per i «demoniaci» — di arte strettamente nazionale. In questo senso, la satira amara è forse il punto più alto e dove è dato incontrarci con la raggiunta artisticità. Il pensiero va ai disegni di George Grosz, al teatro di Berthold Brecht. Una cornice culturale del genere va rievocata per leggere nella sua giusta luce un'opera come *Das Mädchen Rosemarie* di Rolf Thiele, che, la fermezza dei reggitori della

Mostra ha consentito di far giungere al pubblico veneziano. Sul film pesò aria di scandalo, il riferimento a un fatto di cronaca non proprio lontanissimo — l'assassinio d'una mondana — indusse a parlare di film politico, di accusa antigovernativa contro il governo di Bonn. E' meglio sorvolare, come vedremo. Thiele, regista finora alquanto mediocre di commedioline brillanti, di quelle scipite commedioline di cui il cinema tedesco è stato sempre pieno, ha rivelato un insospettato polso e una eccellente fantasia cinematografica. Rosemarie, prostituta di periferia, viene introdotta nell'alta società, ripulita e «rieducata» da una spia di segreti industriali che vuol servirsi delle relazioni della donna per carpire informazioni riservate. Rosemarie, invogliata dal denaro ma più dal desiderio d'essere della partita, di contare non da strumento ma da protagonista, drizza il capo e ricatta, condannandosi con ciò ad essere «eliminata». Malgrado il soggetto, siamo lontani sia dal «giallo» che dal film di spionaggio. Rosemarie, pur cavata dalla realtà, è anche un simbolo — e il regista ha chiesto al costumista abiti d'una eleganza eccentrica e distante, che valgano sempre ad isolarla, nel fotogramma, dal resto della gente — il simbolo dell'inquietudine dello spirito che viene a turbare i sonni e il ritmo ordinato d'una società borghese che la ricchezza e il benessere hanno intorpidito e resa restia ad ogni fermento di vita morale. Ella verrà uccisa perché è l'«io» che disturba, che impedisce di godersi una esistenza solo impastata di materia. La satira di Thiele, una satira, beninteso, capace di tragedia, senza stridori, come in Brecht, è dunque motivata dalla rivolta dello spirito all'appiattimento dei valori etici d'una società e tende all'ammonimento di chi intenda per situazione di benessere un mero sviluppo economico. I grassi industriali che con sguardo libertino chiedono al portiere del grande albergo, dopo ogni riunione finanziaria, indirizzi di signorine compiacenti con cui dimenticare le mogli per lo spazio di un sabato sera, il mondano e raggelante club di beneficenza dove Rosemarie si infila incauta, la festa notturna dove le signore si gettano nella piscina ridendo e la prostituta non lo fa, perché ne avverte, al loro confronto, la perdita di dignità, sono pagine di acuta osservazione di costume che non colpiscono affatto la Germania ma investono la nostra intera condizione umana, gli strati più alti e più apatici delle nostre società nazionali. Il racconto procede con una continua vivezza di invenzione, e il linguaggio cinematografico è usato, sì, nella sua ampiezza di risorse, basti solo la felicità del montaggio per analogia e la costante novità dell'angolazione, ma mai immotivatamente, come in troppi casi, anche a Venezia constatati, di acrobazie formali fini a se stesse. Un ricordo brechtiano è, in sede di struttura narrativa, l'aver mosso ogni cosa a ballata, sul filo conduttore d'una canzone popolare che interviene, cantata ora dall'uno ora dall'altro personaggio, a commentare l'azione e a trarne le conclusioni, trovata felicissima nel caso specifico, che vale ad imprimere alla satira il suo giusto carattere di riflessione morale (il filo d'una ballata-commento dell'azione è gradito ad alcuni registi tedeschi, si veda *Das wirthaus im Spessart,* 1958, di Kurt Hoffmann).

In co-produzione con la Germania è stato realizzato a Varsavia *Der achte Wochentag* (lett. L'ottavo giorno della settimana) dell'anziano Aleksander Ford, ispirato al romanzo di Marek Hlasko ridotto per lo schermo dallo stesso Ford. L'ottavo giorno della settimana è il giorno della bontà e della

comprensione fra gli uomini, ignorate nella vita quotidiana di sempre. Un desiderio, dunque, di maggiore purezza in un mondo che irride ai sentimenti e impedisce una crescita umana personale. Nel seguire l'itinerario di Agnese e Pietro, due giovani che non riescono a stare soli un sabato e sono dileggiati per il loro amore, Ford dà, sia pure di scorcio, un'immagine apatica e indolente d'una gioventù polacca che non ha ideali e si trastulla in birrerie e dancings di modesta imitazione delle «caves» parigine di Saint Germain des Pres. L'amore, sia pure inteso ad una dimensione elementare, diviene il modo di riaffermare i diritti d'una vita privata e fortemente individuale. Nell'edizione tedesca presentata alla Mostra vi è, a quanto ci è stato detto, qualche addolcimento rispetto alla versione originale polacca, ottenuto con lo sfrondare alcuni episodi, ma la sostanza drammatica e polemica resta. Ford, largamente conosciuto in Italia (*Strada di confine; La giovinezza di Chopin; I cinque della via Barska*), è un narratore di buona vena, non nuovo al coraggio di film polemici e non conformisti; rimane sempre tuttavia sul piano dell'artigianato serio e onesto, della costruzione drammatica solida e efficace ma priva di voli, di impennate, di pagine di poesia. Se ne ha la riprova nella sequenza a colori, che vuol essere l'evasione «lirica» nel sogno dei due protagonisti in una sorta di balletto da regno dei balocchi: la sequenza, che avrebbe richiesto lievità di fantasia, è invece modesta e stiracchiata. Un altro Pietro e un altro contrastato incontro d'amore è al centro dello svedese *Nattens Ljus* (lett. Luci nella notte) di Lars-Eric Kjellgren, un regista della più giovane generazione, quella di Bergman, con cui ha in comune il film *Medan staden sover* (lett. Mentre la città dorme, 1950), per cui Bergman scrisse il bel soggetto. Di Kjellgren in Italia abbiamo visto un solo film, *L'irresistibile soldato Bom!* (1949), che ci fece conoscere il grande comico svedese Nils Poppe (che poi Bergman utilizzerà come attore drammatico in *Die Sjunde Inseglet*, lett. Il settimo sigillo, 1957): troppo poco per poterne dare una sia pure iniziale illuminazione critica. Mi limiterò a ricordare che, benché si sentisse orientato verso il film drammatico, i produttori lo utilizzarono per anni nella regia di film comici: *Tappa inte sugen* (1947), *Greven fran granden* (1949), *Papà Bom* (1949), ecc., tutti interpretati dal Poppe, a cui risulta che andò un buon successo dovuto anche al loro gusto e fantasia. Ma già *Medan staden sover*, il primo film drammatico, era impostato su figure giovanili, il che può suggerire una predilezione. *Nattens Ljus* è una favola gentile, dove alla tenue vicenda di due giovani — gentile e leggiadro personaggio è quello di Maria, che un innato senso di purezza salva dal perdersi nel primo contatto con la vita — fa da contrappunto la bonaria figura d'un vecchio attore, demiurgo del loro definitivo accettarsi. E' un film minore, ma improntato al bel candore d'una favola moderna e in questo ambito senza dubbio riuscito.

* * *

Il miglior film della Mostra è a nostro avviso il cecoslovacco *Vlci Jama* (lett. La tana del lupo) che Jiri Weiss ha tratto da un romanzo di Jarmila Glazàrova. L'opera di Weiss ha un significato culturale che va al di là dei suoi stessi valori poetici, se la si inquadra nella cinematografia da cui proviene. In seguito al XX Congresso del PCUS avevamo constatato fermenti nuovi un po' dovunque nel cinema delle democrazie popolari. Terminava il film dida-

scalico, che aveva appesantito gran parte della produzione e mortificato in schemi fissi molti ingegni; ma cosa vi si sostituiva? Avevamo notato due direzioni, sia pur poco definite e ancor nebulose, quella per così dire neo-romantica, che ridava la giusta proporzione ai drammi individuali della persona e ai conflitti interiori e quella — usiamo sempre termini di comodo — « esistenzialistica » di cui il pessimismo e la tristezza del polacco *Kanal* erano esempi di rilievo. Nell'uno e nell'altro caso, gli spiragli di libertà, se avevano rimesso in circolazione idee, sentimenti e personaggi che parevano sopiti, facevano presagire una tendenza involutiva verso stagioni dell'arte borghese ormai superate con la storia. Ora, l'opporsi ad un cinema forzatamente politico e quindi falso, ad un cinema di regime, non significava per conto nostro, e di quanti vivono la vita della cultura, opporsi a quanto di positivo i fermenti del secondo dopoguerra avevano portato nei film di tanti registi di talento dell'Europa orientale. La spinta a un deciso inserimento del film nello sviluppo della comunità nazionale, l'affermazione di film radicati nelle tradizioni antiche del folklore e dell'anima d'un popolo, erano motivi da non disperdere, e che anzi solo opponendosi alla forzatura in direzione comunistica e di partito si poteva salvare e rendere vitali. *Vlci Jama* è per questo un film importante: il discorso di Weiss è violentemente critico nei confronti d'una società piccolo-borghese inizio di secolo retta sull'ipocrisia, sulla necessità di mantenere disperatamente una fittizia « dignità », di avallare un modesto prestigio con parvenze esteriori. Dentro, nell'anima, è invece il vuoto, se non addirittura l'aridità e la grettezza. Ma il film di Weiss non è affatto didascalico, non si propone « ammaestramenti » di alcun tipo. Le conclusioni e gli ammaestramenti non nascono da una tesi precostituita ma dalla compiutezza dell'opera d'arte, in cui una situazione sentimentale sorge e si sviluppa per vie interne, in un sottile, penetrantissimo scandaglio di anime. In apparenza, è il solito triangolo: lui, un maturo ma ancor prestante medico di provincia, al quale si profila un brillante avvenire politico; lei, una moglie precocemente invecchiata, grassa e sfatta e bisbetica; l'altra (un'altra potenziale) una ingenua fanciulla orfana adottata dai due. Che il brillante medico si innamori della fanciulla è nella logica di simili vicende, come anche che la fanciulla si innamori di lui. Ma Weiss non torna al mito romantico della passione che, tutto giustificando, può tutto travolgere. La ragazza infatti resiste, e quando la moglie muore in un incidente di cui ella si sente indiretta responsabile, resiste ancora fino al rifiuto del matrimonio a cui non esiste nessun impedimento, e si allontana chiusa nel suo rimorso. A detta conclusione non conformista Weiss perviene dopo un paziente lavoro di introspezione psicologica che, accompagnandosi alla descrizione del crescere morboso delle manie della moglie che idolatra il marito, ne mostra il sottofondo d'un'anima sola, isterilita da una esistenza senza scopo e che il marito isola sempre più. La storia intima non si disgiunge dalle influenze ambientali e perciò anche sociali, in modo che il personaggio non cede mai al patologico e all'anormale, pur se — è evidente — alcuni elementi di anormalità nervosa sono in esso presenti. Anche il personaggio della fanciulla, che resiste per una innata purezza e fa da testimone al triste ambiente familiare che Weiss definisce trappola (o tana) per lupi, giunge al doloroso rifiuto finale per un processo di presa di coscienza seguito passo per passo da una regia attenta alle più riposte pieghe dell'anima. Concorrono all'eccellente risultato la

scenografia puntigliosamente evocativa d'un cattivo gusto che era specchio d'un costume, la fotografia che ama i toni grigi ed opachi, la interpretazione tragica della grande attrice di teatro Jirina Sejbalova, che è la moglie, e della fresca Jana Breichova, la cui versatilità è provata dal confronto col personaggio ben diverso — spregiudicato e istintivo quanto qui è dolce, meditato — di *Zizkovska Romance* (lett. Romanzo dei sobborghi, 1958) di Z.Brynych, visto in questa stagione a Cannes.

Sui ricalcati motivi della cinematografia sovietica più mediocre si svolge *Otarova Vdovà* (lett. La vedova di Otar) che dopo qualche anno di silenzio riporta all'attenzione la firma di Mihail Ciaureli, al quale si devono alcuni dei più tipici esempi del film propagandistico dell'epoca di Stalin, *Kljatva* (Il giuramento) e *Padienie Berlina* (La caduta di Berlino). Il film, narrando un impossibile e sfortunato amore del contadino Giorgio per l'inaccessibile principessa Keso, riprende una situazione di contrasto sociale esemplificata in un contrasto personale che appartiene a una visione sentimentale e ottocentesca del socialismo. Non a caso *Otarova Vdovà* è la versione cinematografica d'un romanzo del principe Ilia Cavcavadze, esponente liberale della Georgia della seconda metà dell'Ottocento e massimo esponente della narrativa naturalista del Paese. Ciaureli si limita a ripetere i temi dello scrittore con mano ormai stanca e linguaggio superato.

* * *

Non proprio giovanissimo è l'esordiente Francesco Rosi de *La sfida,* unico film italiano in competizione; e ciò gli torna ad onore, in un ambiente dove, pur di « esordire », molti giovani hanno accettato qualunque compromesso, qualunque avvilimento del loro ingegno. Abbiamo invece un nuovo regista che si è preparato con serietà ed in silenzio, aiuto di un maestro come Luchino Visconti, e che poi ha fatto alcuni assaggi, sempre discreti, come collaboratore alla regia di altri, di De Robertis, ad esempio, ed assumendosi anche il sempre gravoso onere di terminare un difficile e impegnativo film storico che Goffredo Alessandrini aveva lasciato a mezzo, *Camicie rosse,* nelle cui pagine, di per sé slegate e frammentarie (come è naturale in questi film che hanno subito traversie produttive), è già dato di cogliere un sicuro mestiere, nel fremito epico che le percorre. Forse *La sfida* è vagamente ispirato alla morte di Pascalone e 'Nola ai mercati generali di Napoli, al gesto di Pupetta Maresca; Rosi smentisce e comunque il fatto ha poca importanza, perché *La sfida* è incarnato in una realtà viva e dolente, che ha dato luogo in questi mesi a una appassionante battaglia politica e giornalistica, la camorra nei mercati ortofrutticoli dove regna un ristretto monopolio di gente che fa e disfà a suo piacere. Contro uno di questi, Salvatore Ajello, si erge un giovane spregiudicato e coraggioso, un piccolo trafficante di sigarette di contrabbando, Vito Polara. Vito rompe il cerchio della camorra, si fa uno spazio in cui commerciare e guadagnare egli pure; e Ajello, per fermare la manovra, viene a patti con lui e se lo associa. Vito è un dipendente e deve sempre dire di sì, ma ora ha soldi e può uscire dai bassi, dai quartieri popolari e sposarsi con sfarzo. Il desiderio di maggiore guadagno ma anche di tornare ad essere rispettato, soprattutto da se stesso, lo induce, il giorno del matrimonio, alla ribellione contro l'onnipotente Ajello, compiendo un affare in proprio; e Ajello, battuto, lo ucciderà a colpi di pistola,

pubblicamente, per vendicare «il proprio onore». Ritorna nel film di Rosi la Napoli inedita ed antifumettistica della camorra e della corruzione che già il cinema italiano illuminò una volta, ma riferendosi all'800, al processo Cuocolo, in *Processo alla città,* il più equilibrato e efficace film di Luigi Zampa. Ma su un fenomeno simile, anche se per altri versi lontano, la mafia siciliana, era stato realizzato anche un altro buon film, *In nome della legge* (1948) di Pietro Germi. C'è insomma un retroterra ai temi de *La sfida* ed un retroterra buono; vi si potrebbero aggiungere due opere americane, *On the waterfront* (Fronte del porto, 1954) di Elia Kazan, sulla camorra nei sindacati del porto, e *Thieves' Highway* (I corsari della strada, 1949) di Jules Dassin, quest'ultimo dedicato alla corruzione nei mercati generali degli ortofrutticoli di San Francisco. Colpisce, in un esordiente, tanta bella sicurezza di mestiere: y'è una sceneggiatura solidissima (la firma in parte un'altra abituale collaboratrice di Visconti, Suso Cecchi D'Amico), piena di sapienti incastri, di movimento, di tensione, che dà modo al regista di procedere spedito, senza cedimenti di tono, senza sbavature o allentamenti di ritmo. Rosi non fa dimenticare un certo standard americano e i suoi modelli sono evidenti in molti film gangsteristici, né è un male, in una produzione come la nostra dove abbiamo alcuni registi di grande talento ma nel film medio manca ancora la scorrevolezza, il mestiere collaudato che non desti sorprese. Esempi della scioltezza narrativa di Rosi possono essere la sequenza dell'«assedio» alla casa colonica dove i contadini sono asserragliati e tenuti a bada da alcuni sicari della camorra o il magistrale arrivo dei camions della verdura in città, con la moglie di Vito che attende disperata per strada e per un caso fortuito non riesce ad incontrarlo. Ciò che salva Rosi dalle accuse di eccessivo americanismo è di aver situato la storia, pur narrata in modi proprii ad altra cinematografia, in un ambiente preciso, in una cornice non occasionale né secondaria, Napoli, cioè, la cui sostanza umana e sociale è intimamente connessa allo svolgersi delle situazioni: una Napoli vista nei suoi due aspetti coesistenti, i bassi vocianti, pieni di povera gente, con i panni stesi ad asciugare un po' dovunque, e i quartieri nuovi, razionali, dove si affermano le speculazioni edilizie e si alimentano i miti dei nuovi ricchi e della loro fittizia società. L'antico e il nuovo di Napoli, ed in mezzo i napoletani onesti, vittime di un sistema che ne impedisce l'evoluzione verso un vero benessere. L'amore, nel film di Rosi, è visto di passata, un elemento, ma non il dominante, che serve al regista — con l'assolata sequenza dell'incontro sulla terrazza — a fissare figurativamente — le scale e scalette, i muri bianchissimi, il caldo incombente e soffocante che emana da tutti gli elementi visivi — il senso d'un sentimento che diviene sempre più istintivo, bruciante, capace di spingere il protagonista all'avventura che lo condannerà alla morte. E' un altro merito di Rosi, questo, di non aver ceduto ai moduli correnti della solita «story» con amore-redenzione-crisi-accomodamento finale e aver impostato la struttura narrativa dell'opera su quello che è per Vito il vero problema dominante, farsi strada. Ma qui è il punto debole, a nostro avviso, de *La sfida*: la personalità di Vito. Che egli sia un camorrista potenziale, lo si capisce bene fin dall'inizio: contrabbandiere di sigarette, vede nell'assurda situazione monopolistica del commercio della frutta un modo per arricchire speditamente. Parte contro la camorra per ereditarne i vantaggi, è chiaro, ed è chiaro il suo continuo

degradarsi pur di guadagnare sempre più, come risulta dalla essenziale, ai fini della comprensione del personaggio, sequenza del banchetto dei camorristi, dove Vito « può stare a tavola con me » dice Ajello « ma non parlare ». Ma la crisi che lo porterà alla morte, nell'« insensato » tentativo di opporsi alla potenza del capo-camorra, è una crisi interna alla sua personalità di camorrista — compiere un gesto clamoroso che, oltre a un forte guadagno, gli dia un prestigio indiscusso — o è una crisi autentica, in cui l'uomo decide di ridarsi una dignità e al contempo di ridarla ai contadini sfruttati? Non lo si comprende bene, anche se si può propendere per la prima ipotesi. In ogni caso la polemica contro la camorra non trova nella « rivolta » di Vito un personaggio positivo, e annebbia un poco i suoi contorni. Sembra quindi di poter affermare che il serio esordio di Francesco Rosi rivela un temperamento di singolare rilievo, ma ancor debole nella costruzione dei personaggi che, o sono incerti, come quello di Vito, o troppo secondari, come quello di Assunta, per avere una fisionomia, o facili schemi, come quello di Salvatore Ajello. Il che non significa che l'opera non sia fra le più ragguardevoli degli anni più recenti del cinema italiano.

* * *

Della « scelta » giapponese il premiato *Muhomatsu No Issho* (lett. L'uomo del riksciò; tit. it. La vita di Muhomatsu) è un rifacimento in Tohoscope e a colori dell'omonimo film diretto dallo stesso Hiroshi Inagaki nel 1943, su soggetto e sceneggiatura di Mansaku Itami, collaboratore fedele del regista, scomparso di lì a poco, nel '46. Il film narra la silenziosa devozione di Matsugoro Muhomatsu, un povero guidatore di riksciò, rozzo e litigioso quanto generoso nell'animo, verso una vedova che deve provvedere a tirar su un figliuolo. Matsugoro diviene amico del piccolo Toshio, lo aiuta a comprendere il valore della vita e dell'amicizia, ne fa, in poche parole, il discreto educatore; cresciuto il ragazzo, egli rimarrà solo, la devozione verso la vedova è mutata in amore, ma un abisso sociale li divide ed egli nemmeno esterna i suoi sentimenti. Morrà solo, nella neve, davanti a una scuola elementare i cui bimbi lo troveranno al mattino. Non conosciamo direttamente la prima versione, mai giunta in Europa, ma il Masumura (5) la giudica « un tipico esemplare di film d'arte che attuava una completa armonia tra il cinema e la cultura tradizionale del Giappone ». Lo spirito del film doveva tuttavia essere ben diverso dall'attuale se sempre il giovane storico giapponese ne parla come di « opera cruda, cupa, condotta però sotto il segno di una potente ispirazione poetica e realizzata con tecnica magistrale; abbondavano in essa crude e realistiche scene di amore sensuale, che furono radicalmente eliminate dalle spietate forbici della censura, col risultato di snaturare e svigorire una delle opere più originali e piene di poetica fragranza che si fossero prodotte in Giappone nel periodo della guerra ». Il « remake » è invece concepito nei modi hollywoodiani del film biografico, con gusto squisito, peraltro, ma con l'inevitabile tendenza a fare soprattutto spettacolo. Le immagini del Giappone

(5) Yasuzo Masumura: « Profilo storico del cinema giapponese », in « Bianco e Nero », Roma, anno XV, n. 11-12, novembre-dicembre 1954; poi edito in volume, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1954.

inizio di secolo, la festa popolare del tamburo, sono rievocazioni di suggestiva forza, e così la solitaria fine nell'inverno, con la rievocazione confusa delle tante cose accadute nella vita a cui dona splendore l'uso del negativo-colore. E anche questa trovata, in sè funzionale, si muta presto in spettacolo e si fa divagazione calligrafica. Sul suo dichiarato piano di film di buon artigianato, l'opera si regge e infonde una malinconia persistente; Toshiro Mifune mette ancora una volta il suo «barbarismo» al servizio d'un personaggio a tutto tondo, espresso in chiave naturalistica; e va citata anche la dolce Hideko Takamine, che è la vedova Yoshioka.

Se non andiamo errati, *Narayama Bushi Ko* (lett. La leggenda di Narayama) è il primo film presentato in Europa di Keisuke Kinoshita, regista che nel dopoguerra con Akira Kurosawa, con Senkichi Taniguchi e altri formò una generazione di registi capaci di opporsi al sentimentalismo di tanta parte del cinema giapponese proponendo un nuovo racconto cinematografico che dei sentimenti umani desse una rappresentazione più densa e vigorosa, nella ricerca anche di nuove forme di linguaggio. Fra i «neo-romantici» Kinoshita occupò dunque un posto di punta, distinguendosi fra l'altro per la novità tematica. Da quello che indirettamente ci è dato di sapere, ricorre nei film di Kinoshita una netta presa di posizione contro le antiche costumanze nipponiche, legate a una società feudale, che, lungi dall'essere «gentili» e «pittoresche» — o al di là di questi attributi esotici — imbrigliano l'uomo nel suo cammino verso una comunità moderna, inserita nel resto della civiltà contemporanea. Un maestro di scuola, stimato e amato da tutti, è costretto ad abbandonare il suo piccolo mondo e ad emigrare in America quando si scopre che è un «inferiore sociale», un figlio di paria, in *Hakai* (lett. La colpa, 1948); una studentessa si suicida come protesta contro la struttura feudale di certe scuole femminili in *Onna no sono* (lett. Guardiani di donne, 1954). Emerge nei suoi film, nel contesto di una polemica sempre viva, la dolente figura delle madri: le madri, lacerate nel loro amore dalla separazione e dalla morte dei figli gettati nella mischia della guerra, sono dominanti nel suo primo film, *Riku-gun* (lett. L'esercito, 1944); la madre è la vittima nella sua opera di più ampio respiro, *Nihon no hi-gheki* (lett. La tragedia del Giappone, 1953), nella quale il superamento della secolare impostazione nipponica della morale familiare è espresso nella figura d'una mamma che rimane sempre più estranea al mondo dei figli, che il dopoguerra ha aperto ad orizzonti spirituali e morali più vasti e moderni. Se si tengono presenti queste premesse, *Narayama Bushi Ko* si rivela come l'ultimo anello d'una catena di elementi coerenti. Anche qui, il processo ad una antica costumanza, scavata al di là dell'esotico e del pittoresco; anche qui, vittima, una madre. In tempi antichi, in zone miserabili del Paese, la fame non consentiva alla comunità di mantenere i vecchi, e questi, giunti ad essere di peso ai loro familiari, venivano lasciati morire su una montagna. La sostanza brutale del fatto venne ricoperta d'un mito: sulla montagna c'è un Dio buono, che accoglie i vecchi e dona loro eterna felicità. E i vecchi vengono portati via nottetempo, sulle spalle del maggiore dei figli, furtivamente, quasi, dell'atto, ci fosse la coscienza del suo egoismo. Il film di Kinoshita pone a confronto due giovani, l'uno che ama la madre e tende a rinviare fin che può il giorno doloroso dell'addio, l'altro, egoista e rapace, che strappa il padre urlante dalla sua casa per portarlo a

morire. La vecchia Orin sarà lei, che vede la pena del figlio e la sua miseria, a indurlo all'atto estremo, e alla morte andrà preparandosi con serena dolcezza lungo tutto un anno, pregando solo che venga la neve in modo che il sonno eterno la prenda presto, in una notte di gelo. Kinoshita si serve d'un procedimento narrativo tutto speciale, immagina cioè di rappresentare la tragedia nello stile tradizionale del teatro Kabuchi, e apre il film con un prologo detto da un narratore, lo accompagna con una mesta canzone-ballata, lo ambienta fra il cartone e la tela d'un palcoscenico. Il procedimento è inteso a un approfondimento del linguaggio drammatico dello schermo, che dalla contaminazione con il teatro può trarre nuove arcane suggestioni; nè ci meraviglieremo di questo, dopo le infinite discussioni sui film « teatrali » di Olivier. Piuttosto, non si avverte un'*intima necessità* di quel linguaggio, anche se esso sia adoperato con finissimo gusto figurativo. Ma tale è la potenza tragica di Kinoshita che anche in questa forma intellettualistica egli riesce mano a mano a far dimenticare quanto di « culturale » vi è nella sua rappresentazione e far penetrare nelle radici dell'anima l'angoscia del figlio che si separa dalla madre e della madre che si rassegna per non essere di peso a nessuno. Le sequenze finali ci fanno assistere ad un graduale spoglio del racconto da ogni orpello, da ogni accessorio elemento spettacolare, raggiungendo un'essenzialità che è caratteristica di pagine tragiche fra le più poetiche e delicate della storia del cinema e al contempo d'una forza struggente di tristezza che conferisce al film il singolare aspetto di « meditazione dello spirito ». Una musica intensa e monocorde accompagna le immagini con costante alta resa emotiva.

* * *

La giuria della XIX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia — composta da Jean Grémillon, presidente; Carlos Fernandez Cuenca, Hidemi Ima, Friederich Luft, Serghei Vassiliev, Piero Gadda Conti, Alberto Lattuada, membri — ha deciso a maggioranza di attribuire i seguenti premi: Coppa Volpi di Misurata per la migliore interpretazione maschile all'interprete del film *The Horse's Mouth* (La bocca della verità), Alec Guinness; Coppa Volpi di Misurata per la migliore interpretazione femminile all'interprete del film *The Black Orchid* (Orchidea nera), Sophia Loren; premio speciale della giuria ex-aequo a due giovani registi, Louis Malle e Francesco Rosi, per le innegabili qualità di espressione cinematografica dimostrate dai loro film *Les amants* e *La sfida;* Gran premio Leone d'oro di San Marco a un film in cui lo stile improntato a semplicità, l'invenzione poetica, l'interpretazione omogenea e la purezza dei sentimenti appaiono le qualità dominanti. Questo film è *Muhomatsu No Issho* (L'uomo del riksciò) di Hiroshi Inagaki.

Il « Premio Pasinetti » del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani destinato al miglior film straniero in concorso alla XIX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia è stato assegnato al film tedesco *Das Mädchen Rosemarie,* con punti 33 su 56 votanti.

La giuria della Federazione italiana dei circoli del cinema — composta da Filippo M. De Sanctis, Alberto Caldana, Mario Gallo, Giuseppe Ferrara, Enrico Rossetti, Claudio Zanchi, Lorenzo Quaglietti, Guido Fink, Gastone Schiavotto, Giovanni Stiffoni — ha assegnato il premio F.I.C.C. 1958 al regista Morris Engel per il film *Weddings and Babies* (Matrimoni e bambini) « opera che, per l'originalità tematica ed espressiva, rappresenta il contributo più vivo e più nuovo allo sviluppo del cinema come arte e strumento di progresso civile ».

La giuria del premio della Critica per la Sezione informativa — composta da Guido Aristarco, Pietro Bianchi, Vinicio Marinucci, Morando Morandini e Angelo Solmi — ha assegnato all'unanimità il premio al regista Ingmar Bergman per il film svedese *Smultronstallet* (Alla fine del giorno) e a Morris Engel per il film statunitense *Weddings and Babies.*

La giuria della F.I.PRES.CI. (Federazione internazionale della stampa cinemato-

grafica) composta da 18 critici cinematografici di altrettanti Paesi ha assegnato il premio al film *Vlci jama* (La tana del lupo) di Jiri Weiss (Cecoslovacchia) « per la precisione dell'osservazione dell'atmosfera e l'approfondita analisi dei caratteri e anche per le eccezionali interpretazioni femminili di Jana Brejchova e Jirina Sejbalova ».

La giuria del premio San Giorgio 1958 — composta da Francesco Carnelutti, presidente; Gianfranco Bianchi, Orazio Costa, Virgilio Guidi, Mario Pomilio, membri; Vittorio Branca, segretario — ha assegnato il premio per la categoria dei film a soggetto al film *La sfida* di Francesco Rosi. Dopo avere rilevato la prevalenza — nei film presentati alla Mostra — « di interessi contrari anzi che favorevoli alla civiltà », la relazione della giuria così proseguiva: « Non manca qualche film impostato su valori umanamente positivi; ma purtroppo tali valori sono compromessi o per la concezione meschina del tema o per il suo ingenuo svolgimento: il problema fondamentale della casa, nel film polacco *L'ottavo giorno della settimana*, è mortificato dalla concezione della casa come cubicolo piuttosto che come tabernacolo della famiglia; d'altra parte l'esigenza del cosiddetto « buon fine » sciupa il tema dell'avidità economica e sessuale nel film *Il piccolo campo* come l'altro della incomprensione umana nel film *Orchidea nera* togliendo alla rappresentazione, con la verosimiglianza, ogni efficacia persuasiva. Due soli pertanto sono stati i film, che i giudici hanno potuto prendere in considerazione per l'assegnazione del premio: il film giapponese *L'uomo del riksciò* e il film italiano *La sfida*. Tanto nel primo come nel secondo un tema vitale per la civiltà è svolto in modo che ci è sembrato sufficiente a raggiungere la dignità dell'arte. Tra i due i giudici hanno ritenuto più importante il secondo, perché afferma con coraggio e con significati che vanno al di là della lettera, il valore supremo della libertà, imprescindibile fondamento della convivenza civile, mettendo in luce aspetti della vita che tendono oggi ad assumere particolare gravità. Questo tema è trattato con vigore e con misura, se pur con qualche soverchia compiacenza nella descrizione ambientale, fin al doloroso epilogo, il quale, anzi che indebolire, stimola nell'animo dello spettatore la ripugnanza contro il delitto e, ancor più profondamente, contro la perversione sociale, " che lo ha generato " ».

La giuria dell'O.C.I.C. non ha quest'anno assegnato il suo premio, motivando la propria decisione con un comunicato nel quale fra l'altro è detto: « Nonostante il valore di parecchi film in concorso, la cui ispirazione e qualità potrebbero rispondere alle condizioni richieste per l'attribuzione del premio dell'O.C.I.C., la giuria dell'Office catholique international du cinéma non ha creduto opportuno prendere in considerazione le opere in concorso a causa dell'insolita immoralità di numerosi film presentati alla XIX Mostra internazionale d'arte cinematografica ».

I film in concorso

GOD'S LITTLE ACRE (Il piccolo campo) — Regia: Anthony Mann - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Erskine Caldwell - **scenegg.:** Philip Yordan - **fot.:** Ernest Haller - **musica:** Elmer Bernstein - **scenogr.:** presa dalla realtà - **mont.:** Richard C. Meyer - **interpreti:** Robert Ryan (Ty Ty Walden), Aldo Ray (Will Thompson), Tina Louise (Griselda), Buddy Hackett (Pluto), Jack Lord (Buck), Fay Spain (Darling Jill), Vic Morrow (Shaw Walden), Helen Westcott (Rosamund), Lance Fuller (Jim Leslie), Rex Ingram (zio Félix), Michael Landon - **prod.:** Anthony Mann per la United Artists - **origine:** U.S.A., 1958.

DAS MAEDCHEN ROSEMARIE... (La ragazza Rosemarie...) — Regia: Rolf Thiele - **sogg.:** da un'idea di Erich Kuby - **scenegg.:** E. Kuby, R. Thiele, Jo Herbst, Rolf Ulrich - **fot.:** Klaus von Rautenfeld - **musica:** Norbert Schultze - **scenogr.:** Wolf Englert, Ernst Richter - **interpreti:** Nadja Tiller (Rosemarie), Peter van Eyck (Fribert), Carl Raddatz (Hartog), Mario Adorf (Horst), Gert Fröbe (Bruster), Horst Frank (studente), Hanne Wieder (Marga), Jo Herbst (Walter), Werner Peters (Nakonski), Karin Baal (la ragazza Do), Erich von Loewis (von Killenschiff), Arno Paulsen (Schmidt), Tilo von Berlepsch (Oelsen), Hubert von Meyerinck (Kleie), Helen Vita (Eveline), Ruth Hausmeister (signora Hartog) - **prod.:** Luggi Waldleitner per la Roxy Film - **origine:** Germania Occ., 1958.

DER ACHTE WOCHENTAG - OSMY DZIEN TYGODNIA (t.l. **L'ottavo giorno della settimana**) — **Regia:** Aleksander Ford - **sogg.:** da un racconto di Marek Hlasko - **scenegg.:** A. Ford, M. Hlasko - **fot.:** Jerzy Lipman - **musica:** Kazimierz Serocki - **scenogr.:** Roman Mann, Anatol Radzinowicz - **interpreti:** Sonia Ziemann (Agnieska), Zbigniev Cybulski (Piotr), Ilse Steppart (la madre), Bum Krueger (il padre), Tadeusz Lomnicki (Gregor), Barbara Polomska (Elisabetta), Jan Swiderski (il giornalista), Zbigniew Wójcik (il pittore), Emil Karewicz (Zawadzki) - **prod.:** Studio (Varsavia) - CCC Film, Arthur Brauner (Berlino) - **origine:** Germania Occ.-Polonia, 1958.

NATTENS LJUS (t.l. **Luci della notte**) — **Regia:** Lars-Eric Kjellgren - **sogg. e scenegg.:** L. E. Kjellgren - **fot.:** Åke Dahlqvist - **musica:** Lars-Eric Larsson; rock'n roll di Bengt Hallberg - **scenogr.:** Gustav Roger - **interpreti:** Marianne Bengtsson (Maria), Lars Ekborg (Peter), Gunnar Björnstrand (giudice Purman), Birger Malmsten (Mikael Sjöberg), Gösta Cederlund (Alfred Björk), Erik Strandmark (il vagabondo), Georg Rydeberg (il regista), Gaby Stenberg (Ka, moglie di Mikael), Helge Hagerman, Gösta Prüzelius, Torsten Lilliecrona (agenti di polizia), Renée Björling (signora Wilhelmsson), Henny Schedin (portinaia), Sven-Eric Gamble (fotografo) - **prod.:** Svensk Filmindustri - **origine:** Svezia, 1958.

OTAROVA VDOVA (t.l. **La vedova di Otar**) — **Regia:** Mikhail Ciaureli - **sogg.:** dal racconto omonimo di Ilia Ciavciavadze - **scenegg.:** A. Belianschvili, M. Ciaureli - **fot.:** D. Kandelaki, D. Felman - **scenogr.:** L. Mamaladze - **musica:** S. Sinzadze - **interpreti:** Veriko Angiaparidze (la vedova), G. Scenghelaia (Gheorghi), B. Andronikashvili (principe Arcil), Zhorzholiani (principessa Keso) - **prod.:** Grusia Film (Georgia) - **origine:** U.R.S.S., 1958.

MUHOMATSU NO ISSHO (t.l. **L'uomo del riksciò**) — **Regia:** Hiroshi Inagaki - **sogg.:** da un racconto di Shunsaku Iwashita - **scenegg.:** Mansaku Itami, H. Inagaki - **fot.** (Tohoscope, Agfacolor): Kazuo Yamada - **musica:** Ikuma Dan - **scenogr.:** Kan Ueda - **interpreti:** Toshiro Mifune (Matsugoro), Hideko Takamine (signora Yoshiko), Hiroshi Akutagawa (cap. Yoshiko), Haruo Tanaka (Kumakichi), Chishu Ryu (Shigeho Yuki, il padrone), Ichiro Arishima (mercante), Choko Iida (albergatrice), Jun Tatara (impiegato del teatro) - **prod.:** Toho; prod. ass. Tomoyuki Tanaka - **origine:** Giappone, 1958.

VLCI JAMA (t.l. **La tana del lupo**) — **Regia:** Jiri Weiss - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Jarmila Glazarová - **scenegg.:** J. Glazarová, J. Weiss, Jiri Brdecka - **fot.:** Václav Janus - **musica:** Jiri Srnka - **interpreti:** Jana Brejchova (Jana), Miroslav Dolezal (Rydl), Jirina Sejbalova (Klara Rydlova), Anezka Soukupova (Martina), Lola Skrbkova (Petronila) - **prod.:** Censlovensky Film, Studi di Barrandov - **origine:** Cecoslovacchia, 1958.

UNE VIE (**Una vita**) — **Regia:** Alexandre Astruc - **sogg.:** dal romanzo di Guy de Maupassant - **adatt. e dial.:** A. Astruc, Roland Laudenbach - **fot.** (Eastmancolor, schermo panoramico): Claude Renoir - **musica:** Roman Vlad - **scenogr.:** Paul Bertrand - **costumi:** Mayo - **mont.:** Claudie Boucher - **interpreti:** Maria Schell (Jeanne), Christian Marquand (Julien), Ivan Desny (Monsieur de Fourcheville), Antonella Lualdi (Gilberte de Fourcheville), Pascale Petit (Rosalie), Marie-Hélène Dasté (signora Dandieu), Louis Arbessier (sig. Dandieu), Michel De Slubicki (Paul), Andrée Tainsy (Ludivine), Gérard Darrieu (pescatore) - **prod.:** Agnès Delahaie - **origine:** Francia, 1958.

THE HORSE'S MOUTH (**La bocca della verità** — **Regia:** Ronald Neame - **sogg.:** dal romanzo di Joyce Cary - **scenegg.:** Alec Guinness - **fot.** (Eastman Colour): Ernest Haller - **musica:** Kenneth V. Jones dal «Tenente Kije» di Prokofieff - **scenogr.:** Bill Andrews - **interpreti:** Alec Guinness (Gulley Jimson), Kay Walsh (Coker), Renée Houston (Sarah), Andrew Ray (Nosey), Michael Cough (Abel), Reginald Beckwith (cap. Jones), Robert Coote (Sir William Beeder), Veronica Turleigh (signora Beeder), Arthur Macrae (Alabaster), Frederick Leister (Hickson) - **prod.:** Knightsbridge Films (John Brian e Ronald Neame) - **origine:** Gran Bretagna, 1958.

EN CAS DE MALHEUR (La ragazza del peccato) — Regia: Claude Autant-Lara - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Georges Simenon - **adatt. e dial.:** Jean Aurenche, Pierre Bost - **fot.:** Jacques Natteau - **musica:** René Cloërec - **scenogr.:** Max Douy - **mont.:** Madeleine Gug - **interpreti:** Jean Gabin (avv. Gobillot), Brigitte Bardot (Yvette), Edvige Feuillère (Viviane Gobillot), Franco Interlenghi (Mazetti), Julien Bertheau (il commissario), Nicole Berger (Jeanine, domestica), Mathilde Casadessus (Anna), Madeleine Barbulée (Bordenave), Jacques Clancy (Duret), Annick Allières (Noémie), Claude Magnier (Gaston) - **prod.:** Raoul J. Levy per la Jena-UCIL (Parigi) - Cei-Incom (Roma) - **origine:** Francia-Italia, 1958.

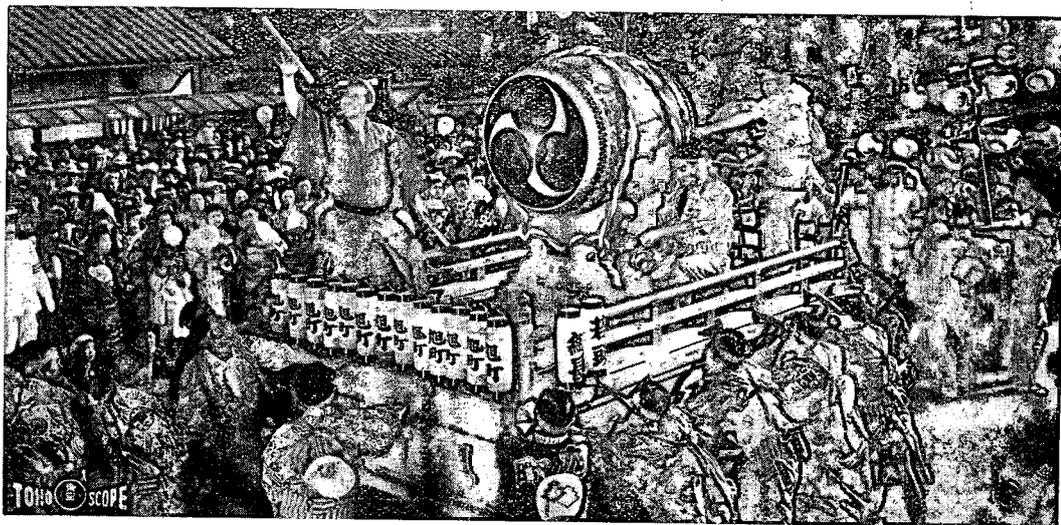
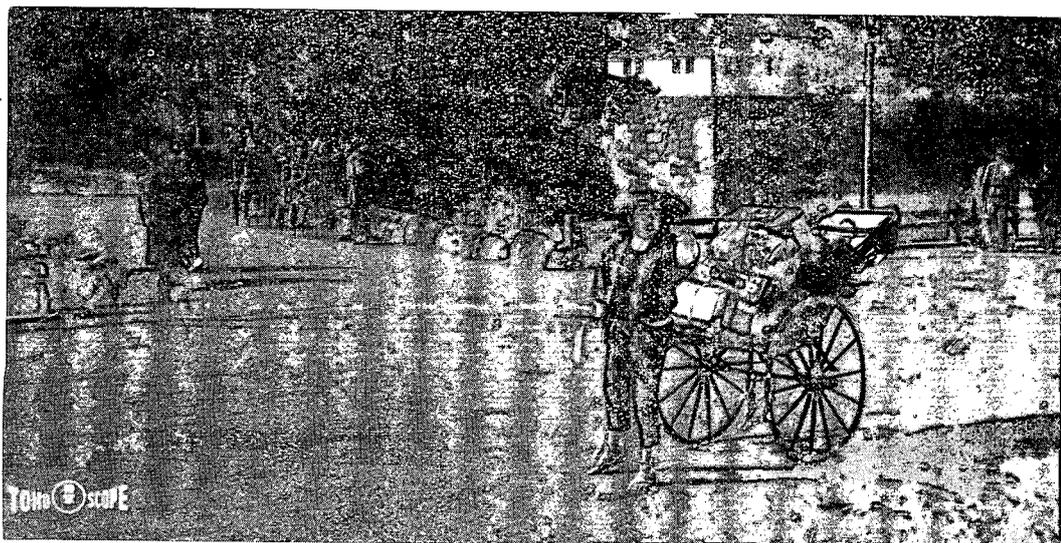
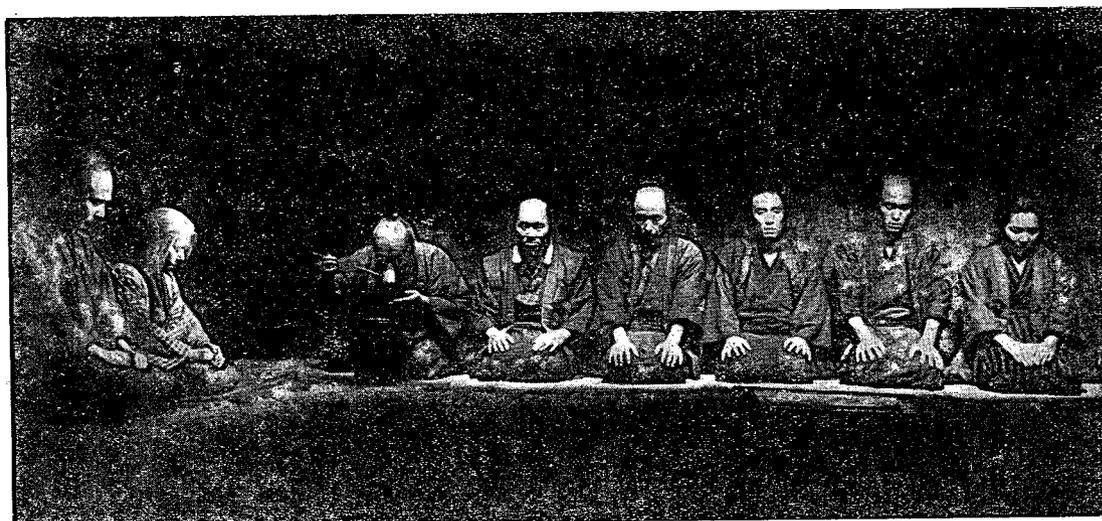
THE BLACK ORCHID (Orchidea nera) — Regia: Martin Ritt - **sogg.:** da un racconto di Joseph Stefano - **scenegg.:** J. Stefano - **fot.** (Vistavision): Robert Burks - **musica:** Alessandro Cicognini - **scenogr.:** Robert Benton - **interpreti:** Sophia Loren (Rosa Bianco), Anthony Quinn (Frank Valente), Ina Balin (Mary Valente), Jimmie Baird (Ralphie Bianco), Marck Richman (Noble), Naomi Stevens (Giulia Gallo), Virginia Vincent (Alma Gallo), Joe di Reda (Joe), Frank Puglia (Henry Gallo), Majel Barret (Luisa), Vito Scotti (Paul), Zolya Talma (Consuelo), Jack Washburn (Tony Bianco), With Bissel (sig. Harmon), Robert Carricart (Priest) - **prod.:** Carlo Ponti, Marcello Girosi per la Paramount - **origine:** U.S.A., 1958.

NARAYAMA BUSHI KO (t.l. **La leggenda di Narayama) — Regia:** Keisuke Kinoshita - **sogg.:** da un romanzo di Shikiro Fukazawa - **scenegg. e dial.:** K. Kinoshita - **fot.** (Grandscope, Fujicolor): Hiroyuki Kusuda - **musica:** canto di « Nagauta » di Rokuzaemon Kineya, canto « Joruri » di Matsunosuke Nozawa - **scenogr.:** Kisaku Ito - **mont.:** Yoshi Sugihara - **interpreti:** Kinuyo Tanaka (Orin), Teiji Takahashi (Tatsuhei), Yuko Mochizuchi (Tama-yan), Danko Ichikawa (Kesakichi), Seiji Miyaguchi (Mata-yan), Yonosuke Ito (figlio di Mata-yan), Keiko Ogasawara (Matsu-yan), Ken Mitsuda (Teru-yan) - **prod.:** Ryuzo Ohtani per la Shochiku - **origine:** Giappone, 1958.

LA SFIDA — Regia: Francesco Rosi - **sogg.:** F. Rosi - **scenegg.:** Suso Cecchi d'Amico, Enzo Provenzale, F. Rosi - **fot.:** Gianni di Venanzo - **musica:** Roman Vlad - **scenogr.:** Franco Mancini - **cost.:** Marilù Carteny - **mont.:** Mario Serandrei - **interpreti:** Rosanna Schiaffino (Assunta), José Suarez (Vito), Nino Vingelli (Gennaro), Decimo Cristiani (Raffaele), Pasquale Cennamo (Salvatore Ajello), José Jaspe (Ferdinando Ajello), Tina Castigliano (madre di Vito), Elsa Valentino Ascoli (madre di Assunta), Ubaldo Granata (Califano), Ezio Vergari (Antonio), Concetta Petito (zia Rosa), Rosita Pisano (lavandaia), Elsa Fiore (sorella di Vito) - **prod.:** Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Cinecittà (Roma) - Suevia Film (Madrid) - **origine:** Italia-Spagna, 1958.

LES AMANTS (t.l. **Gli amanti) — Regia:** Louis Malle - **sogg.:** da un racconto di Vivan Denon - **adatt.:** L. Malle - **dial.:** Louise de Vilmorin - **fot.** (Dyaliscope): Henri Decaé - **musica:** classica ed esotica - **scenogr.:** Bernard Evein, Jacques Saulnier - **mont.:** Léonide Azar - **interpreti:** Jeanne Moreau (Jeanne), Alain Cuny (Henri), José-Luis de Villalonga (Raoul), Jean-Marc Bory (Bernard), Judith Magre (Maggy), Gaston Modot (domestico) - **prod.:** Nouvelles Editions de Films - **origine:** Francia, 1958.

(*a cura di* ALBERTO CALDANA)

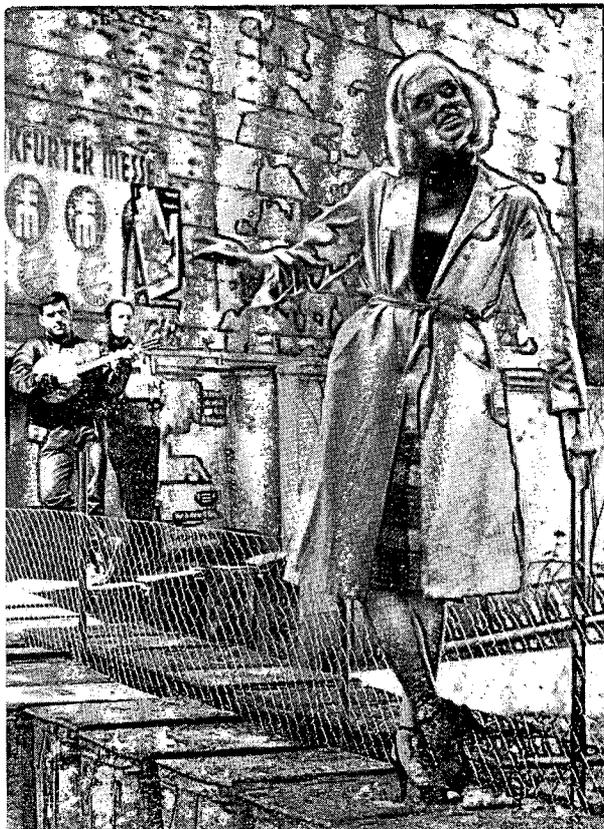
Muhomatsu No I s s h o (L'uomo del riksciò) di Hiroshi Inagaki (Giappone), Leone d'oro alla Mostra di Venezia 1958. (Nelle foto: Toshiro Mifune).

Narayama Bushi Ko (La leggenda di Narayama) di Keisuke Kinoshita (Giappone). (K. Tanaka, T. Takahashi).

The Horse's Mouth (La bocca della verità) di Ronald Neame (Gran Bretagna), premio per la migliore interpretazione maschile (Alec Guinness).

The Black Orchid (Orchidea nera) di Martin Ritt (U.S.A.), premio per la migliore interpretazione femminile (Sophia Loren, nella foto con Anthony Quinn).

God's Little Acre (Il piccolo campo) di Anthony Mann (U. S. A.). (Aldo Ray, Tina Louise, Robert Ryan).

La sfida di Francesco Rosi (Italia), premio speciale della giuria. (Pasquale Cennamo, José Jaspe, Rosanna Schiaffino). SOTTO: *Les amants* (Gli amanti) di Louis Malle (Francia), premio speciale della giuria. (Jeanne Moreau, Jean-Marc Bory).

En cas de malheur (La ragazza del peccato) di Claude Autant-Lara (Francia). (Brigitte Bardot, Franco Interlenghi). SOTTO: *Une vie* (Una vita) di Alexandre Astruc (Francia). (Maria Schell, Antonella Lualdi, Christian Marquand).

Das Mädchen Rosemarie... (La ragazza Rosemarie) di Rolf Thiele (Germania Occ.) (Nadja Tiller, Peter van Eyck, Mario Adorf)

Esemplare l'Informativa

di TINO RANIERI ed ERNESTO G. LAURA

Anche quest'anno abbiamo trascorso, con le proiezioni pomeridiane dell'Informativa, ore interessanti e fruttuose. Tra le recenti iniziative della Mostra veneziana per rendere più pieni i suoi programmi e più esteso il suo discorso, la Sezione informativa è con certezza la meglio riuscita, per la praticità, la ricchezza, il livello spettacolare. In sua virtù si è potuto ridurre al minimo, se non sopprimere del tutto, quel florilegio di film fuori concorso che fino a qualche anno fa avviluppava il Lido e si diramava nei piccoli cinema dei viali, alle ore più impossibili e sinistre, o requisiva le salette minori del Palazzo quasi sempre in coincidenza con le retrospettive, o con altre manifestazioni più importanti. Si trattava inoltre, abitualmente, di proiezioni organizzate grazie alla iniziativa personale di questo o quell'agente pubblicitario, o dei produttori di un determinato film, e pertanto avvolte sempre in un clima pubblicitario, con scarso o nullo controllo da parte della Mostra che pure, per riflesso, veniva chiamata a fungere da madrina. La Sezione informativa ha assorbito e disciplinato questa scomposta risacca che batteva ai piedi del Palazzo del cinema, inquadrandola in un calendario di proiezioni supervisionato con obiettività e distribuito degnamente.

I criteri d'inclusione nella rassegna sono in realtà già enunciati e chiariti dalla testata della Sezione; l'appendice alla « Mostra grande » vuole adempiere in primo luogo ad un compito informativo, di aggiornamento e integrazione del quadro della produzione cinematografica mondiale a beneficio degli appassionati, degli studiosi, dei critici. Poi, questo programma si sdoppia in due tronchi principali; da un lato, la Sezione s'incarica di presentare i film già applauditi e premiati ai festival che nell'annata hanno preceduto Venezia (e sotto questo aspetto l'antologia riassuntiva, nella nostra Mostra, viene ad assumere un valore di confronto tutt'altro che inutile); dall'altro lato, si tratta proprio di un primissimo contatto con opere di cinematografie lontane, o a noi abitualmente estranee, o addirittura agli inizi (pare impossibile che mentre si ragioni così fittamente di crisi del film, in alcuni paesi la cinematografia muova appena adesso i primi passi). E' un sistema esauriente di tenere al corrente l'amatore e il critico italiano, al quale non sapremmo muovere rilievi sostanziali. Otteniamo infatti, con il primo gruppo, una mostra delle mostre, generalmente più che buona sul piano della qualità; con il secondo, una scorsa ad opere inedite e curiose, forse meno soddisfacenti per doti d'arte, ma di frequente originali e inaspettate. Un solo appunto vorremmo rivolgere in proposito agli organizzatori, sempre tenendo presente il principale concetto istitutivo di « informazione », cui entrambe le selezioni si richiamano. A nostro avviso an-

drebbero accolte nell'Informativa *esclusivamente* le pellicole che, per una ragione o un'altra, non troveranno poi — o troveranno molto difficilmente — la strada del normale noleggio. Ci pare abbastanza inutile l'inclusione di opere che, in ottobre o novembre, troveremo sullo schermo di qualunque città. Per fare un esempio, *Orders to Kill* di Anthony Asquith o *The Defiant Ones* di Stanley Kramer sono entrambi film notevoli e appassionanti, ma entreranno presto, o sono già entrati mentre scriviamo, in ordinaria circolazione. La loro presenza nell'Informativa non colmava un'effettiva lacuna; rappresentava, se mai, una comune anteprima. Mentre invece i due film di Ingmar Bergman, o *Wedding and Babies* di Morris Engel, o gli ungheresi, eccetera, fanno a Venezia una comparsa che probabilmente non avrà seguito, e legittimano quindi meglio la loro iscrizione in programma. Lo stesso dovrebbe valere per i film italiani, rapportati ai critici e agli appassionati stranieri che seguono la Mostra. Anche in questo caso il valore d'« informazione » inedita e difficilmente ripetibile dovrebbe precedere le altre considerazioni; mentre nella fattispecie, al contrario, *I soliti ignoti* di Mario Monicelli mostra di poter entrare pacificamente nel novero dei film da esportazione per qualità proprie, senza bisogno di segnalazioni particolari. Nè ci sembra che il nostro suggerimento ignori le ulteriori finalità dell'Informativa, che possono rientrare nel novero delle « avances » economiche, da Mostra-mercato. E' ben certo che determinati film, con o senza presentazione a Venezia, avrebbero trovato con naturalezza la loro collocazione italiana; alcuni, americani, francesi, britannici, tedeschi, erano addirittura elencati nei listini della stagione '58-'59 distribuiti durante la Mostra, col loro bravo titolo tradotto, prima ancora di venir proiettati nella Sezione informativa. E' invece proprio per gli altri, per quelli bisognosi di lancio, o difficili per svariate ragioni, o invisi al noleggio, che Venezia dovrebbe assumersi il compito di gettare un ponte, di tentare un sondaggio, di proporre la apertura di un nuovo mercato. E l'Informativa si assumerebbe così un altro impegno ben preciso.

I film dei quali ci occupiamo qui appartengono, di massima, a quest'ultima categoria. Salvo qualche eccezione, non dovrebbero entrare a far parte dei programmi cinematografici italiani. Appartengono a cinematografie che non valicano spesso le loro frontiere, o — facendolo — toccano solo determinati circuiti, con deviazione occasionale verso qualche festival. Eppure vi abbiamo trovato sovente delle cose interessanti e acute, dei contributi sostanziali a quel « cinema sull'uomo » che oggi, dovunque, appare non solo imprescindibile ma anche urgente. In altre parole, vi abbiamo trovato dei punti di contatto, delle mani tese, da occidente e oriente, dei personaggi che erano già creature, e queste creature si rassomigliavano. Se è poco, o se è stata solo una nostra illusione, domandiamo scusa.

Per esempio, l'Ungheria. E' già il secondo anno che l'intervento ungherese a Venezia (e anche agli altri festival) colpisce e suscita molta animazione. E' detto in altra parte di questi resoconti del notevolissimo *Haz a Sziklak Alatt* (lett. La casa ai piedi della roccia) di Karoly Makk; uno di quei film, appunto, che evocano straordinarie e impensabili assonanze, più che da personaggio a personaggio, da stirpe a stirpe (vi è molta Italia, nel paesaggio di Makk, anche nella medesima asciuttezza antiromantica del dramma che abbatte gli uomini senza offendere la terra; e v'è Antonioni, e v'è la giovane regia polacca, e il

faticoso vivere di tutti coloro che attendono ancora la « vera fine della guerra »; un'eccitante fratellanza, ammettiamolo; per questo dobbiamo forse a Makk la miglior commozione di questa Mostra). Ma bisogna parlare anche di *Ejfelkor* (lett. A mezzanotte) di György Revesz, autentico film a doppio fondo, che si lascia andare alla deriva per una buona metà e si risolleva improvvisamente, verso la fine, spingendo il proprio svenevole intreccio nel crogiolo di una realtà ancora bruciante, l'insurrezione di Budapest del novembre 1956. Fino a un momento prima, era stato un « triangolo » dei più banali. Di botto — l'effetto non poteva essere scelto con maggior tempestività: abbiamo veduto, con un solo movimento, tutti gli spettatori pomeridiani del Palazzo cambiar posizione nelle loro poltrone — un annuncio radio annunzia le sparatorie nelle strade della capitale, e i fantocci smettono di gingillarsi e prendono vita, hanno un prima e un dopo, hanno una scelta da fare, più tremenda di tutto, « vera », che manda in pezzi i loro epidermici amori. Dal mondo delle sensazioni a quello dei sentimenti. Il film ha solo questo da esprimere. E lo fa con aspra efficacia. Quasi mai, al cinema, ci è stato ricordato così da vicino che non vi è tragedia se l'uomo non partecipa alla vita di tutti i suoi simili, che il comune « cineromanzo d'amore » è un rifugio che si confonde con la mistificazione. La nuova situazione politica creata dall'insurrezione dividerà gli amanti. Lei sceglierà l'occidente, lui resterà a recitare (è attore) sulle scene del suo Paese. Se la loro passione n'esce sconfitta, non si ricava però l'impressione che i due siano stati schiacciati da cose più grandi di loro. Al contrario: sembra che entrambe le opposte decisioni li abbiano resi finalmente padroni del loro destino. Pare che tutt'e due comincino, proprio in questo momento, a vivere.

Anche un problema di « scelta attiva » si trova al centro di *Veliki i mali* (lett. I piccoli e i grandi), film jugoslavo di Vladimir Pogacic, già presentato al festival di Pola. Pogacic è narratore provetto, armato di tutte le malizie del « suspense », culturalmente maturo. Ha messo le sue doti al servizio della più assoluta semplicità descrittiva, cui contrappone di solito un austero rigore di contenuti. *Veliki i mali* guarda ancora al tempo dell'occupazione tedesca e della guerriglia partigiana. Ancora, diciamo, ma non vi è nessun moto d'impazienza nella nostra constatazione. Siamo invece persuasi che il cinema europeo contemporaneo debba ripartire di là per arrivare ad un costruttivo riconoscimento dei rispettivi compiti artistici e sociali nell'ambito delle singole produzioni nazionali. E' difficile pervenire a un'intesa sincera, o alla costituzione di una salda cinematografia nazionale, evitando una spregiudicata esplorazione di quell'epoca, la quale — chiamando tutti gli uomini onesti alla difesa dell'Europa — aveva veduto formarsi una coesione di coscienze, di speranze, di compiti in comune che schiudeva davvero l'orizzonte di un mondo migliore. Al tempo della buona volontà il cinema dovrebbe ispirarsi più e meglio, come fa questo film di Pogacic che narra la notte di un membro della Resistenza nascosto, per sfuggire alla polizia, nella casa di un conoscente. Il protagonista è quest'ultimo, uomo irresoluto e pavido, che si vedrà preceduto dal suo bambino nella giusta decisione di offrire asilo e aiuto all'inseguito; e morrà poi, all'ultimo istante, senza essersi liberato completamente dai suoi timori, ma con la sensazione confusa e commovente di essere passato, per un momento, nelle file di una battaglia che gli apparteneva. Il film, ripetiamo, è disadorno. Pure nell'essenzialità dei suoi termini tocca profondamente alcuni dati importanti

della grande prova internazionale che è stata la Resistenza, non arretrando di fronte a posizioni strazianti e attualissime, come l'ammissione che una buona causa non rende la violenza meno ripugnante e meno esecrabile, e la constatazione — svolta psicologicamente con ammirevole finezza — che il dubbio di fronte alla lotta può essere una caratteristica da galantuomini.

Più facile e didascalico l'altro film jugoslavo, *Crni biseri* (lett. Le perle nere) di Toma Janic, anch'esso rimbalzato da Pola. Un appello alla comprensione e alla gentilezza nei metodi di rieducazione del minore traviato. La pellicola è stata girata sulle coste dalmate e prende ossigeno da larghi, sereni esterni marinareschi. Questo della criminalità giovanile, dei ragazzi della strada, e dei benefici della libera natura in confronto alle tentazioni della metropoli, è argomento che ha avuto svariate trattazioni in seno alla Sezione informativa. In tono deprimente, plumbeo e sconsolato ad opera del danese *Bundfald* (lett. Nel fango) di Palle Kjaerulff-Schmidt e Robert Saaskin; con melodrammatici accenti nell'argentino *Detras de un largo muro* (lett. Dietro un alto muro) di Lucas Demare, dove l'apoteosi della « vida campesina » conclude una stucchevole storia di ladrerie e brutalità nei quartieri poveri della città tentacolare; secondo l'usata tecnica francese in *Jeux dangereux* (lett. Giochi pericolosi) di Pierre Chenal, presentato in proiezione straordinaria negli ultimi giorni della Mostra. L'esempio più sconcertante è però *El secuestrador* (lett. Il rapitore) realizzato in Argentina da Leopoldo Torre Nilsson. Il regista era già conosciuto a Venezia per precedenti film orripilanti e sensazionali. Qui ha abbondato nuovamente in effetti granguignoleschi e lugubri, non raccolti in un intreccio unico, ma sparsi su un complicato telaio di simboli e riferimenti misteriosi. Si parla d'una gioventù sbandata, sognatrice e ignara, che si lascia vivere davanti agli stralunati capricci della Morte; la quale è, precisamente, la Sequestratrice di cui al titolo. Abbiamo così, anelli sciolti di una paurosa catena, un bimbo ucciso nell'antefatto, per errore, dal padre, che ora semisvanito erra per le campagne in vesti di santone e rievoca o inventa la sua campagna bellica con i « marines » e accarezza l'effigie di Roosevelt; un secondo bambino divorato da una scrofa; un terzo bambino perseguitato e ammazzato a percosse da altri due fanciulli (i quali avranno quindici anni in totale). I giovani del film che hanno già raggiunto la pubertà si danno, invece, ad amorazzi entro le cripte del cimitero, o ad aggressioni a scopo di rapina. Qualche sequenza meglio proporzionata, e aperta a meno repulsivi episodi, autorizza a credere che nel *Secuestrador* le intenzioni fossero più nobili delle invenzioni; ma la confusione è tanta, e la vanità del regista così selvaggia, che non val proprio la pena di separare il grano dal loglio. Strana Argentina, che continua a mandare a Venezia queste sarabande da diavoli zoppi.

L'India, all'opposto, ha offerto una tragicommedia. Forse, per gli indiani, si tratta addirittura di un film comico. Ma per il nostro palato avido di sottigliezze, il pittoresco dialogo del taxista Bimal con la sua vettura Jagaddal, così pieno di gelosia, di furia, e alla fine di autentica costernazione, si vela di molteplici sfumature. *Ajaantrik* di Ritwik Ghatak è tutto un vivacissimo litigio tra uomo e macchina, nel quale il predominio dell'intelligenza sul motore e del motore sull'intelligenza si alterna senza posa, assumendo via via le proporzioni di un dibattito filosofico. Il soggetto è assolutamente tenue. Tra un autista indiano e il suo taxi esiste un lungo e perfetto amore, che subita-

mente si guasta perchè l'uomo s'invaghisce di una bella passeggera. L'auto Jagaddal, per ripicca, comincia a fare i capricci, il padrone la prende a calci, l'auto fugge e finisce per fracassarsi contro una muraglia. La sciagura riporta, ma troppo tardi, il mutuo affetto. Bimal tenta di « risanare » il suo caro trabiccolo, ma nel viaggio di collaudo questo cede e il motore si spegne per sempre. L'autista contempla ora Jagaddal smembrata e sconciata nel negozio di ferrivecchi. La bella amicizia è finita, la voce ora dispotica ora sottomessa non dirà più la sua magia all'orecchio di Bimal. Favoloso e satirico, quest'incontro tra progresso meccanico e fantasia orientale, che non ignora le confuse correnti ancora chiuse nel petto dell'indiano « moderno »: orgoglio, misticismo e superstizione, e una evoluzione che ha bisogno di coprire i volti nuovi del presente con antiche maschere e lontani esorcismi, per meglio credere, per amare e conoscere più nel profondo. *Ajaantrik* suggerisce con grazia l'ultima metamorfosi delle religioni asiatiche, l'idolo che diventa macchina, la macchina che diventa idolo. Quale delle due facce prevale? Bimal, alla fine, piange forse tanto il suo passato che il suo avvenire. E, mentre la ferraglia vien portata via, sembra un uomo sconfitto due volte. E' stato fatto per *Ajaantrik*, il suo regista e il suo protagonista Kali Bannerjee, il nome di Jacques Tati. Francamente ci pare che l'assonanza sia provocata, forse, da sole coincidenze esteriori, dal procedimento di racconto di Ghatak affine a quello del regista di Monsieur Hulot per una specie di isolamento fisico dei loro eroi in mezzo a un mondo campestre, ridicolo, pomposo; o per un principio di rassomiglianza (assai superficiale, in verità) tra la polemica vecchio-nuovo di *Mon oncle* e del film indiano. *Ajaantrik* non è opera di poesia; ma riteniamo che, senza presunzione nè pedanteria, sia riuscito ad esprimere ciò che gli premeva.

Figurava nella Sezione informativa un altro film che, invece, aveva voluto sollevar del rumore prima del tempo e poi, alla prova dei fatti, si è rivelato una bolla di sapone. Alludiamo a *Los clarines del miedo* (lett. Gli squilli del terrore), spagnolo, di Antonio Román. Circolava alla vigilia di Venezia un annuncio d'inclusione di questa pellicola nella Mostra grande. Non vi avrebbe fatto una figura lusinghiera. Román si aggancia alla più smaccata paccottiglia sulla Plaza de Toros, pretendendo di mostrare i retroscena della corrida, le lacrime e il sangue dei principianti e dei sacrificati, e altri segreti della morte nel pomeriggio, come se *The Brave Bulls* (Fiesta d'amore e di morte) e *Torero* (La grande paura) fossero ancora da fare. Molto colore, a gran sverniciate, e un soggetto debitamente cruento; nient'altro. Pur essendo un film spagnolo, lascia l'impressione di essere stato girato da visitatori occasionali, per esempio dai timorati ed enciclopedici operatori della produzione Walt Disney.

Non occorre soffermarsi su *Der gläserne Turm* (lett. La torre di vetro), il film tedesco di Harald Braun, che funge in certo modo da appendice a *Rosemarie* perchè suggerisce un'altra volta (ma molto sommessamente, e con strampalate inserzioni romanzesche) mire riposte e tortuosi proponimenti dietro la facciata della rinascita economica nazionale. Siamo, comunque, al caso ben circoscritto, da esaminare con le lenti dell'indagine poliziesca. Infatti a metà corso il film si trasforma decisamente in romanzo giallo, e a questo punto possiamo abbandonarlo.

La Francia teneva in serbo per l'Informativa un ammirevole esempio di

fototeatro, molto gustato dal pubblico: *Le bourgeois gentilhomme* (Il borghese gentiluogo) ripreso direttamente dalle scene della Comédie Française, e girato a colori da Henri Alekan. E' il primo caso di un'opera teatrale interamente filmata alla Comédie, con i componenti del celebre complesso (tra i quali Louis Seigner, un Monsieur Jourdain di magnifico rilievo) e per la regia di Jean Meyer, attore egli stesso e segretario dell'istituzione.

A colori anche il film sovietico *Rasskaz mori materi* (lett. Il racconto di mia madre) di Juli Raisman, che a detta di molti e anche a nostro avviso avrebbe potuto rimpiazzare utilmente *Otarova Vdovà* di Ciaureli, promosso alla Mostra ufficiale. E' un robusto pannello sulla rivoluzione, molto colmo ma anche molto arioso, che tien d'occhio la migliore tradizione e non esita nemmeno ad assumere la forma del racconto d'avventure. Lo sfondo, storico, è la costruzione della grande centrale elettrica di Zagora; ma, a differenza dai classici famosi, il «corale» adempie soltanto ad una funzione spettacolare, decorativa (le emozioni subitanee della folla, la vita nei baraccamenti, l'eterno fluire dei treni operai e dei convogli di rifornimento; le immagini ormai consacrate dal cinema, del fronte interno 1918). I personaggi, cioè gli individui, hanno il sopravvento sull'impresa, e sono narrati con ruvida spregiudicatezza; i giusti e gli ingiusti, i combattenti e i profittatori. Quanto al protagonista, il capocantiere Gubanov (attore Eugheni Urbanski) l'abbiamo visto intagliato nel medesimo legno di Vassili Bortnikov. E lo stesso motto dei reduci del film di Pudovchin può servire da consegna ai lavoratori di Zagora: « E' necessario, dunque è possibile ». Si è sorriso ad una sequenza del film, comune in questo genere di commemorazioni sovietiche: la comparsa di Lenin (lo impersona, al solito, l'attore Smirnov) che risolve direttamente, a beneficio dei cantieri, il grave problema della mancanza dei chiodi necessari per proseguire nel lavoro. Non diciamo che l'episodio sia tra le cose migliori del film, nè che si scosti da un rituale tutto previsto e, in fin dei conti, elementare. Tuttavia, proprio per tale elementarità, e tenendo presente i pubblici del mercato interno cui il film è in primo luogo destinato, è facile vedere in esso (e nei molti analoghi, che non importa citare) l'applicazione di una delle più antiche regole del romanzo popolare. Qualcosa di simile, insomma, all'intervento di Richelieu tra i personaggi di Dumas, o alla comparsa edificante del Doge — deus ex machina — nella storia del povero Fornaretto.

L'Informativa includeva anche un certo numero di documentari a lungometraggio. Scarsamente interessante, prolisso e fotografico ci è parso *Rythm of India* (lett. Ritmo dell'India), di Alfredo Medori, presentato dalla Gran Bretagna; invece potremmo annotare positivamente i titoli di altri due documentari proiettati in margine alla Mostra: *Italia in Patagonia* di Guido Guerrasio, sulla recente spedizione Monzino sulle Ande, alla conquista della vetta del Paine, e *Ballata spagnola* di Gian Rocco e Pino Serpi (Italia), mediometraggio folcloristico commentato dai versi di Lorca.

TINO RANIERI

* * *

La serietà d'una cinematografia non si giudica dalle poche opere d'arte che può ospitare (queste, quando esistono delle vere voci di poeta, finiranno sempre per realizzarsi, in un modo o nell'altro), quanto dal decoro e dall'impegno della produzione media. Come per la letteratura il romanzo di medio livello serve

a un dilettevole svago che non tolga però il gusto della buona lettura, così il film medio, senza ambizioni di essere ricordato nelle storie, costituisce la modesta ma indispensabile pietra d'appoggio per la costruzione d'una cinematografia non in perpetua crisi. In Italia il film medio — dopo quel singolare periodo in cui fra film di grosso impegno almeno spettacolare e film da quattro soldi per il mercato regionale la struttura produttiva di molte case cominciava con lo scricchiolare e finiva col fallire — pare incamminarsi sulla strada della commedia, e nei casi migliori della commedia di costume.

La « scelta » italiana alla Sezione informativa è perciò piuttosto rappresentativa: tre commedie, ciascuna di tipo diverso, ed una delle quali da inquadrare nelle co-produzioni con la Germania, attualmente in pieno sviluppo. Iniziamo da quest'ultima, *Kanonen Serenade* (Pezzo, capopezzo e capitano) diretta da Wolfgang Staudte e interpretata da Vittorio De Sica e da Folco Lulli. Staudte, si ricorderà, è tutto intero uomo del dopoguerra, nato al cinema con il primo film coraggioso della nuova Germania, *Die Mörder sind unter Uns* (Gli assassini sono tra noi), esposto alla mostra di Venezia del 1947. Pur essendo stato introdotto nel cinema dalla Defa, la casa di stato della Germania di Pankow, egli ha rappresentato il caso abbastanza raro d'un intellettuale che ha lavorato in ambedue le parti divise della sua Patria, sempre coerente ad una tematica realistica. Fuori del suo Paese, *Ciske de rat* (Ciske, muso di topo), realizzato in Olanda, ha dimostrato una profonda capacità di adesione ad ambienti anche spiritualmente diversi. Nell'ultimo periodo, è vero, la greve versione dell'hauptmanniano *Rose Berndt* (Rosa nel fango, 1957) poteva indicare una flessione della vocazione morale del regista, giunto allo spettacolo culturale fine a se stesso. Ora, con *Kanonen Serenade* egli affronta a suo tempo la satira e la provincia italiana, fallendo il bersaglio. Questo Ernesto De' Rossi, capitano d'una navicella da carico che nel '40 trasporta da un paesetto all'altro della costa ligure frutta ed ortaggi e si lascia invasare dall'epica guerresca e dal folle sogno di attaccare un sommergibile nemico appena gli istallano a bordo un modesto cannoncino, è personaggio da farsa, di quelle modeste farse che solo l'arte misuratissima d'un Gilberto Govi riesce sulle scene ad animare e far accettare. L'interpretazione di De Sica è incontrollata e fuori registro, anzi sopra il registro, sicchè il tutto si risolve in un suo personale compiacimento della battuta o della smorfia senza che si stabilisca una vera comunicazione — una comunicazione umana, intendo — con lo spettatore. La satira, si sa, deve far ridere, ma anche indurre a pensare; l'ameno assurdo del caso raccontato, e il tono farsesco specie del secondo tempo, inducono semmai alla risata occasionale ed epidermica, anche se non sono assenti alcune note di costume azzeccate, vedi l'arresto « per precauzione », operato in franca bonomia, del marinaio antifascista e socialista, appena un tipino accennato ma che la recitazione saporosa di Lulli rende credibile e convincente. Scialbo il contorno di macchiette e il ritratto del mondo paesano, invero modesto.

Altrettanto fallite sono le ambizioni, questa volta favolistiche, di Leonviola, riapparso dopo qualche anno di silenzio, con *La ballerina e il buon Dio*. Il soggetto, dello stesso regista, è gentile e grazioso, fatto per un film brillante di mezzitoni, in punta di penna. Vi si immagina che un bimbo figlio di ignoti decida di scegliersi una mamma, e la desideri come una ballerina vista in un giornale, che della mamma ideale ha la serena bellezza e il sorriso dolce e fidu-

cioso. Il bimbo non riuscirebbe nel suo intento se un misterioso signore, che appare ora nelle vesti d'un vigile urbano ora in quelle d'un portaceste di teatro ora ancora in quelle d'un conducente di taxi, non intervenisse nei momenti più impensati ad annodare le fila del destino, fin quando la ballerina non adotterà il piccolo. Allora, mentre il misterioso signore si dissolverà in cielo con una fuga di palloncini colorati, intuiremo che egli è il buon Dio. Le favole abbisognano d'una lieve e specialissima dimensione, specie quando, come nel caso di Leonviola, le si voglia ancorare ad un mondo reale, a far da sfondo a un sentimento umano autentico, qual'è l'amore materno. La sceneggiatura ha disperso il tema centrale nei rivoletti di troppi episodi minori e non ha trascurato qualche ripetizione. Soprattutto ha nuociuto al regista la leziosa interpretazione del piccolo Marietto, troppo avvezzo alle smorfiette, e la legnosità impacciata di Vera Cecova. A posto invece, e pieno del dovuto garbo, De Sica negli inconsueti panni del buon Dio.

Di ben altro rilievo appare *I soliti ignoti* di Mario Monicelli, già presentato al Festival di San Sebastiano, che è un esempio lodevolissimo di produzione normale, volta al divertimento, ma senza sceneggiature improvvisate e sgangherate e priva di certo guittismo che sembra dominare le pellicole romanesche. Perchè nel giro del « genere » romanesco siamo senz'altro, ma senza cadere nel bozzetto in grazia d'una fresca narrazione, che si appiglia ad ogni particolare per uscire dall'abusato e darci delle « variazioni su tema ». Si pensi solo alla intelligente scelta degli attori, con un Vittorio Gassman che nei panni del « capo » d'una banda di ladri mancata rifà il verso con scoperta ironia alla recitazione dei comuni attori del genere (in più punti è godibilissimo il rifarsi a Sordi), con una Carla Gravina sbarazzina e monella, in luogo delle inespressive « maggiorate », e con un Totò arguto caratterista nelle vesti del « teorico » dello scassinamento delle cassaforti. La sceneggiatura si articola assai sciolta attorno alle vicende della banda per organizzare un colpo « scientifico », di quelli che il cinema ha reso famosi con film del tipo di *The Asphalt Jungle* e di *Du Rififi chez lès hommes*. Senonché i criminali scientifici, che dovevano sfondare la parete d'un appartamento per penetrare nell'attigua banca, impiegano tutta una note di ansie e di « lavoro » per sfondare la parete sbagliata, finendo così nella cucina. I « soliti ignoti » son dunque i ladri da poco, i piccoli malviventi di quartiere la cui delinquenza in tono minore nasce — più che da tristi condizioni sociali — da una pigrizia alla Michelaccio. Monicelli, che è un osservatore della realtà attento e perciò sa fare della satira e non solo della farsa, ha saputo porre in evidenza la loro fondamentale incapacità di essere dei veri delinquenti, additando a prototipo il loro « capo » che finisce in un cantiere a cercar lavoro, accarezzando nel contempo pacifici propositi matrimoniali.

In qualche modo legati a noi sono due registi esordienti, la greca Lila Courcoulacou e il giapponese Yasuzo Masumura, ambedue diplomati registi, or è qualche anno, dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Il tema di *Alaas Koupkoyakoy* (lett. L'isola del silenzio) della Courcoulacou è legato ad uno sviluppo di civiltà: scavalcare il muro che separa Giobbe dal resto degli uomini e ricomprendere i lebbrosi fra i propri simili, bisognosi d'amore e di solidarietà, bisognosi d'essere « in comunità » con gli altri, mentre il timore del contagio li segrega dal mondo. Ed ecco Spinalonga, un'isola aspra, miserabile, dove i lebbrosi vivono sognando una evasione impossibile, e fra loro

è il medico curante, che nasconde il segreto d'essere stato come loro. Il giovane cinema greco è, in taluni modelli, legato a certo nostro cinema realistico minore (De Santis), e da esso ha ereditato, assieme a una tematica seria e di impegno, purtroppo anche il gusto deteriore della scena ad effetto e dell'inutile e disturbante erotismo. E' merito della Courcoulacou aver reagito a questa linea esprimendo il suo tema realistico in uno stile spoglio, attraverso un montaggio lento e scavatore, una fotografia spesso grigia e triste, una recitazione senza effettismi, tanto più degna di nota se si pensi che ambedue i protagonisti, Nina Sguri e Giorgio Cabanellis, vengono dalla commedia brillante.

Kyojin to Gangu (lett. Il gigante e la bambola) è il quinto film del giovane Yasuzo Masumura, ma ha ancora tutta la massa di ambizioni, di reminiscenze stilistiche, di preziosismi formali, che è propria degli esordienti, sicché il film è deludente e mancato quanto interessante. Uomo di cultura (del Masumura i lettori italiani conoscono una « Breve storia del cinema giapponese » scritta per « Bianco e Nero »), ha voluto accostarsi a un tema inquietante ed attualissimo per il Giappone: l'inserirsi nella vita quotidiana d'uno spirito e di abitudini estranee, occidentali, che, non riuscendo ad amalgamarsi con l'antica civiltà indigena, finiscono per creare dissonanze vistose che si traducono poi in atonia spirituale. L'americanismo, dunque, che non è la coscienza di libertà di un Jefferson, un valore di civiltà insostituibile, ma che si presenta nelle vesti più superficiali e volgari della coca-cola e della pubblicità, del divismo ed insomma dei molti aspetti « pagani » della vita statunitense. Sullo spunto d'un racconto di Takeshi Kaiko, Masumura mette in rapporto il Gigante — che è l'imponente meccanismo della pubblicità, manovrato in modo da distorcere le opinioni e da inventare una nuova opinione pubblica e con essa un nuovo e peggiore costume di vita — e il balocco, che è appunto l'uomo, messo in crisi nella sua dignità. La dialettica si imposta su tre personaggi tipo: Ryuji Goda, il dirigente industriale che spregiudicatamente si erige un trono — che si rivelerà di carta — manovrando la pubblicità in modo da far fallire concorrenti e da distruggere la posizione persino del suocero; Kyoko, la adolescenza di modesta condizione che sale alla fama e alla ricchezza come « stella » della campagna reclamistica, ma che perderà insieme ogni gioia di vivere; infine Yosuke Nishi, il giovane assistente del dirigente industriale la cui lotta per mantenere il senso dei valori umani finirà con l'accettazione del « sistema ». Per lo spettatore occidentale è un modo di venire a contatto con un Giappone inedito, che si immagina autentico e il cui problema è bruciante, e tuttavia è, questo, un lavoro di personale sovrapposizione dello spettatore colto al film, che di per sè non riesce ad esprimere il tema in una compiuta immagine poetica. Le reminiscenze sono molte, e non omogenee fra loro (si pensa a Kazan, ad esempio), le acrobazie formali, oltrechè gratuite, rendono l'opera faticosa a leggere e fredda e incomunicante. Si pensi alla trovata dell'accendisigari che non s'accende, sul rumore ritmico del quale si dissolve per una visione di macchine in movimento e si dà luogo all'evocazione d'un breve episodio: già calligrafica e ingenuamente avanguardistica la prima volta, la trovata viene ripetuta oltre il lecito, in modo da divenire il leit-motiv che salda, o salderebbe, il ritmo audio-figurativo dell'opera. Film mancato perchè sbagliato nella impostazione e tradito da uno stile informe, rivela comunque in Masumura un giovane d'ingegno anche se di non raggiunta maturità estetica.

Fra i registi europei in sempre maggiore ascesa, lo svedese Ingmar Bergman presenta una coerenza interiore mai tradita, tanto più degna di stima se si osservi come il regista non cessi di applicare i propri temi a formule cinematografiche diversissime: il mistero medioevale (*Det Sjunde Inseglet,* lett. Il settimo sigillo, 1957), la commedia sentimentale ottocentesca (*Sommarnattens Leende,* Sorrisi di una notte d'estate, 1955), il dramma moderno (*Nara Livet,* lett. Nuove vite, 1958), per citare solo i più recenti. I suoi sono film da leggere anche sotto e oltre il velo delle apparenze, al di là dello spettacolo immediato, ed è in lui a volte questa straordinaria capacità, che è stata messa in luce appieno da *Sommarnattens Leende*: di offrire allo spettatore due godimenti separati, il primo, di superficie, che garantisce il successo commerciale, il secondo, di profondità, che rivela una coscienza inquieta, tesa in una polemica morale. Dai film di Bergman visti, ci è parso di poter enucleare una prima sintesi del suo mondo interiore: egli avverte la perdita di umanità degli strati più modernizzati della sua società (diremmo, della borghesia ed in ispecie di quella nordeuropea) che una cultura legata soprattutto alla conquista scientifica ha reso scettica e indifferente nei confronti della grande tradizione religiosa e umanistica europea. La società di Bergman, isterilita da un protestantesimo rigido e soffocante, perde i valori religiosi senza conquistarne altri: vi fa scarsa presa il marxismo, con la sua impostazione comunitaria che si scontra con l'individualismo europeo, e le filosofie contemporanee divengono giuoco intellettuale. Bergman sente la solitudine dell'uomo, che allontanato dal cattolicesimo, bruciata la Riforma, disilluso dal marxismo, cerca un ancoraggio alla propria anima. Ed ecco l'esistenzialistico (termine indicativo, ma di comodo) accettare la vita di *Nara Livet,* risolvendo parzialmente nell'amore del prossimo e nella pratica del dovere il problema della persona che viaggia senza mete; ecco in *Det Sjunde Inseglet* l'angoscioso quesito sull'esistenza di Dio che si incarna nel personaggio del Cavaliere senza trovare una risposta. La struggente suggestione di *Smultronstallet* è ancora in questo vuoto interiore che Bergman colloca al centro dei suoi personaggi e nella sete di colmarlo e nella incapacità di trovarne il modo. Isak Borg, vecchio ed illustre professore universitario, alla « fine del giorno », cioè al limite della sua vita, è in viaggio per raccogliere l'ultimo alloro accademico, una laurea honoris causa. Viaggia con la giovane nuora, il cui matrimonio va in pezzi per il desiderio di figli non condiviso dal marito (il motivo di *Nara Livet*: ritorno ad una concezione non egoistica della famiglia) e che guarda con diffidenza il suocero, che sotto la maschera di cordiale bonomia, le sembra arido e solo. Il viaggio diviene un autoprocesso del professor Borg: ha avuto un senso la sua vita? Ha saputo amare il prossimo? Ha saputo conquistarsi delle vere amicizie? I luoghi della fanciullezza si mescolano alla evocazione di ricordi (la tecnica usata, dissolvenza senza stacco, praticata nella stessa inquadratura con lievi mutamenti di luce, ripete il motivo stilistico di *Death of a Salesman,* Morte di un commesso viaggiatore, 1951, di Benedek) e sono intervallati da due sogni simbolici, l'uno d'una carrozza funebre che si sfascia rivelando a Borg il proprio cadavere, l'altro d'un giudizio ultraterreno. Il film si chiude senza soluzioni: Borg ha constatato la sua aridità, ma in questa presa di coscienza si è riscattato, conquistandosi la simpatia della nuora. La straordinaria interpretazione di Victor Sjöstrom, a cui fanno da contorno la vivace Bibi Andersson e la melanconica, dolce Ingrid

Thulin, la perfezione figurativa del « sogno funebre » — che nell'argomento, nel montaggio, nell'angolazione, nel tono fotografico fortemente contrastato, si ricollega alla tradizione del grande cinema nordico — non può far sottacere però una minor forza espressiva del regista, forse servito da una sceneggiatura non sempre convincente (il giuoco degli incastri risulta un po' forzato e letterario), che non ammorbidisce la schematicità di certi personaggi-tipo (il giuoco dialettico dell'ateo e del futuro sacerdote, stimolantissimo in sè, è espresso con povertà di fantasia e finisce con l'essere scopertamente la « morale » dell'opera, applicata in modo esteriore).

L'ungherese *Haz a sziklak alatt* (lett. La casa ai piedi della roccia) di Karoly Makk si inserisce fra quei film delle democrazie popolari che, tralasciando i temi politici e propagandistici, tornano al romanzo di caratteri, all'analisi delle psicologie individuali. Ferenc, un contadino reduce di guerra, è ospitato e curato al suo ritorno dal fronte dalla cognata, Tera (la moglie è morta durante il conflitto), una zitella brutta, avida, gretta, che si innamora di lui; quando Ferenc, che le è riconoscente ma non ne è innamorato, si sposa nuovamente con Zsuzsa, una affascinante ragazza di città, Tera si mette fra loro, ne mina la felicità coniugale, ne aliena l'affetto del figlio, finchè Ferenc, disperato, la uccide e, pur non essendo sospettato da nessuno, si costituisce e va in carcere. Cupo dramma, ambientato in una campagna ancora retrograda, dove l'orizzonte è angusto e gli uomini vivono in attesa di morire, senza scopi, intristiti. C'è, sullo sfondo, la distribuzione delle terre ai contadini, segno d'una nuova speranza, e Janos, l'amico, è il simbolo del contadino nuovo, che è capace di costruire, di adeguarsi a nuove abitudini di vita, mentre Ferenc è l'uomo arretrato, chiuso nella tradizione. Il contrasto però è davvero di sfondo, non assorbe la materia del racconto, anche se di questo vorrebbe essere il tema: troppo eccezionale è infatti la figura di Tera per essere un prototipo, e il film si va dunque a muovere nei binari più usuali del tradizionale romanzo, appunto, di caratteri; i quali sono delineati con acutezza psicologica e messi in conflitto in una buona tensione drammatica, merito non ultimo della interpretazione intensissima di Janös Gorbe e di Margit Bara.

La scelta statunitense, a parte *The Defiant Ones* (La parete di fango) di Kramer e *The Goddess* (La divina) di Cromwell, ambedue già presentati ad altri festival, ha ospitato due interessanti film di produzione indipendente e a basso costo. Interpretato da Nat « King » Cole, *St. Louis Blues* di Allen Reisner è, come il famoso *Stormy Weather,* un film sulla musica negra interpretato solo da negri. Dedicato alla biografia di W. C. Handy, compositore dell'omonima famosa canzone, altre volte portata sullo schermo, ne celebra gli inizi mentre il musicista è ancora in vita (caso raro nel mondo artistico, egli ha avuto ogni onore da vivo, e qualche anno fa, nel 1953, la Wilbeforce University gli ha conferito la laurea « honoris causa » in musica). Reisner consente soprattutto ai cultori di « blues » di ascoltare la musica di Handy eseguita da diverse personalità del genere, in differenti esecuzioni. Citiamo per tutte « St. Louis Blues », eseguita la prima volta da Nat « King » Cole (piano e canto), la seconda da Pearl Bailey (accompagnata da Cole al piano), la terza da una orchestra sinfonica con le voci in duetto di Cole e di Eartha Ritt; « Mr. Bayle » eseguito da un'orchestra formata da Barney Bigard, Teddy Buckner, Red Callender, Lee Young, George Washington e la seconda volta da un'orchestra

sinfonica; « Beale Street Blues » eseguita da Ella Fitzgerald, quindi da Cole al piano e infine da Cole con orchestra; gli inni « Hist de window, noah », « They That Show », « Steal Away », cantati da Mahalia Jackson; e ancora una primizia, l'inedita canzone « Morning Star », composta una trentina d'anni fa ma mai eseguita in pubblico e qui cantata due volte da Cole. Il commento musicale è di Nelson Riddle ed è naturalmente un arrangiamento di motivi handiani.

Ben più fresco *Weddings and Babies* (lett. Matrimoni e bambini), nuova fatica di Morris Engel, regista e operatore. Si tratta di niente più che d'un raccontino in chiave di realismo minore: un fotografo del quartiere italiano di New York è fidanzato da anni con la sua assistente ma non si decide mai a sposarla; questa, invece, commossa dagli innumerevoli matrimoni e bambini che la loro macchina fotografica eterna (è la specialità del negozio), minaccia di rompere il fidanzamento se l'innamorato non si decide. Terzo personaggio, la madre del protagonista, una vecchietta ormai svanita il cui unico sogno è comprarsi un bell'angelo da mettere sulla sua tomba (una trovata zavattiniana). Il film è tutto qui, ed ha perciò il respiro un po' esile, il suo impianto non regge la durata normale di un'ora e mezza se non a prezzo di qualche disarticolazione, di alcune lungaggini, di più d'una crepa. Ma Engel sa farsi apprezzare al di là di tutto questo perchè il ritratto che fa della « Little Italy » è genuino, non uno di quei tipi è convenzionale (egli si avvale di attori non professionisti, salvo Viveca Lindfors, che probabilmente dovrà garantire il noleggio). Il modo di raccontare di Engel è ingenuo, la sua tecnica, rudimentale e dilettantesca (si pensi agli interni dello « studio » fatti senza luce artificiale, utilizzando la luce del finestrone; si osservino i volti slavati degli attori, a cui non è applicato alcun cerone), eppure c'è in ogni immagine una carica di osservazione che è comprensione e amore dell'uomo che riscatta ogni cosa e stabilisce l'adesione immediata dello spettatore. Notata un'arditezza tecnica, che ha un solo precedente in *Ordet* di Dreyer: una panoramica (qui eseguita visibilmente a mano) di 360°. E' di buon auspicio che film del genere abbiano trovato dei distributori coraggiosi che li facciano conoscere al grande pubblico.

ERNESTO G. LAURA

I film dell'Informativa

CRNI BISERI (t.l. **Le perle nere**) — **Regia:** Toma Janic - **sogg. e scenegg.:** Jug Grizeli - **fot.:** Edouard Bogdanic - **musica:** Bojan Adamic - **interpreti:** Severin Bijelic, Mihailo Victorovic, Milan Alvaz - **prod.:** Bosnia Film - **origine:** Jugoslavia, 1958. Presentato al Festival di Pola 1958.

DER GLAESERNE TURM (t.l. **La torre di vetro**) — **Regia:** Harald Braun - **sogg. e scenegg.:** Odo Krihmann, Wolfgang Koeppen, H. Braun - **fot.:** Friedl Behn-Grund - **musica:** Werner Eisbrenner - **scenogr.:** Walter Haag - **cost.:** Ursula Maes - **mont.:** Hilwa von Boro - **interpreti:** Lilli Palmer (Katja Fleming), O. E. Hasse (Robert Fleming), Peter van Eyck (John Lawrence), Brigitte Horney (signora Brüning), Hans Messemer (dott. Krell), Ludwig Linkmann (Blume), Gerd Brüdern (Staatsanwalt), Hintz Fabricius (presidente del Tribunale), Else Ehser (signora Wiedecke), Werner Stock. Ewald Wenck, Gaby Fehling - **prod.:** Franz Wagner per la Bavaria-Filmkunst AG. - **origine:** Germania Occ., 1958.

ALAAS KOUPKOYAKOY (t.l. **L'isola del silenzio**) — **Regia:** Lila Courcoulacou - **sogg. e scenegg.:** Vanghelis Hatzigiannis - **fot.:** Nikos Gardelis - **musica:** Diamandis Diamantopoulos - **scenogr.:** L. Caradima - **mont.:** G. Tsaoulis - **interpreti:** Orestis Macris (Maestro Manolis), Nina Sguridou (Angela), Giorgio Cabanellis (il dottore), Gianni Sparidis (Anestis), Tzanis Courcoulakos (il piccolo) - **prod.:** Messogios Film - **origine:** Grecia, 1958.

THE GODDESS (**La divina**) — Vedere dati in «Bianco e Nero» n. IX, 24.

EL SECUESTRADOR (t.l. **Il rapitore**) — **Regia:** Leopoldo Torre Nilsson - **sogg. e scenegg.:** Beatriz Guido, L. Torre Nilsson - **fot.:** Alberto Etchebehre - **musica:** Juan Carlos Paz - **scenogr.:** Emilio Rodríguez M. - **interpreti:** Lautaro Murua (Patrick), Maria Vaner (Flavia), Leonardo Favio (Berto), Carlos Monel (Gustavo), Alberto Deorlegui (Pelusa), Amalia Bernabé (Tía), Carmen Ginénez (Corvina), Patricio Lopez Mendez (Bolita), Julia Giusti (madre) - **prod.:** Argentina Sono Film - S.A.C.I. - **origine:** Argentina, 1958.

EJFELKOR (t.l. **A mezzanotte**) — Vedere dati in «Bianco e Nero» n. IX, 24, con le seguenti aggiunte e rettifiche: **scenogr.:** Melinda Vasari - **origine:** Ungheria, 1957.

NARA LIVET (t.l. **Alle soglie della vita**) — Vedere dati in «Bianco e Nero» n. VI, 45.

HAZ A SZIKLAK ALATT (t.l. **La casa ai piedi della roccia**) — **Regia:** Karoly Makk - **sogg. e scenegg.:** Sandor Tatai - **fot.:** György Illés - **musica:** Istvan Sarközi - **scenogr.:** György Hintsch - **interpreti:** Margit Bara, Janos Görbe, Irén Psota, Adam Szirtes - **prod.:** Studi Hunnia - **origine:** Ungheria, 1958.

AJAANTRIK — **Regia:** Ritwik Ghatak - **fot.:** Diren Gupta - **musica:** Ali Akbar - **interpreti:** Kali Bannerjee, G. P. Bose, Anil Chatterjee, Kajal Chatterjee, K. Mukherjee, O. Ganguli - **prod.:** L. B. Films Internationals - **origine:** India, 1957-'58.

SMULTRONSTALLET (t.l. **Alla fine del giorno**) — **Regia:** Ingmar Bergman - **sogg. e scenegg.:** I. Bergman - **fot.:** Gunnar Fischer - **musica:** Erik Nordgren - **scenogr.:** Allan Ekelund - **interpreti:** Victor Sjöström (prof. Isak Borg), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald), Felke Sundquist (Anders), Björn Bjelvenstam (Viktor), Naima Wifstrand (madre di Isak), Jullan Kindahl (Agda), Gunnar Sjöberg (Alman), Gunnel Broström (signora Alman), Gertrud Fridh (moglie di Isak), Ake Fridell (amante della moglie), Max von Sydow (Akerman), Sif Ruud (la zia), Yngve Nordwall (zio Aron) - **prod.:** Svensk Filmindustri - **origine:** Svezia, 1958. Film presentato al Festival di Berlino 1958.

LA BALLERINA E IL BUON DIO — **Regia:** Lenonviola - **sogg. e scenegg.:** Leonviola - **fot.:** Enzo Serafini - **musica:** Piero Morgan - **scenogr.:** Luigi Scaccianoce - **mont.:** Roberto Cinquini - **cost.:** Maria Pia Arcangeli - **interpreti:** Wera Cecova (la ballerina), Vittorio De Sica (vigile urbano, taxista, portaceste), Marietto (Marietto), Gabriele Ferzetti (Andrea), Roberto Risso (Filippo), Mario Carotenuto (fornaio), Dorika Dory (fornaia), Pina Renzi (madre superiora), Dolores Palumbo (acrobata), Erminio Spalla (saltimbanco), Gisella Sofio (suor Angelica), Giacomo Furia (pasticcere), Polidor (spazzino) - **prod.:** Ebe Cinematografica - **origine:** Italia, 1958.

VELIKI I MALI (t.l. **I piccoli e i grandi**) — **Regia:** Vladimir Pogacic - **sogg. e scenegg.:** Miodrag Djurdjevic - **fot.:** Alexandar Sekulovic - **musica:** Bojan Adamic - **interpreti:** Jozo Laurencic, Ljuba Tadic, Severin Bjelic, Nikola Ivkovic - **prod.:** Avala Film - **origine:** Jugoslavia, 1956. Film presentato al Festival di Pola 1957.

LOS CLARINES DEL MIEDO (t.l. **Gli squilli del terrore**) — **Regia:** Antonio Román - **sogg.:** da un racconto di Angel M. de Lera - **scenegg.:** Antonio Vich, A. M. de Lera - **fot.** (Eastmancolor): Antonio L. Ballesteros - **scenogr.:** Ramiro Gómez Garcia - **mont.:** Julio Peña - **interpreti:** Francisco Rabal (Aceituno), Rogelio Madrid (Filigranas), Silvia Solar (Fina), Manuel Luna (Periodista), Angel Ortiz (Raposo), Migual Angel Gil de Avalle (Arciscio), Mario

Morales (Maxi), Juan Lavernier (Juanito), Félix Briones (Quebrao), José Marco Davó (Román), Manuel Brana (don Primitivo), Pilar Ferrer (Agustina). - **prod.**: Procusa - **origine**: Spagna, 1958.

RASSKAZ MORI MATERI (t.l. **Il racconto di mia madre**) — **Regia**: Juli Raisman - **sogg. e scenegg.**: Eugheni Gabrilovich - **fot.** (Sovcolor): A. Scelenkov, Cen-Iu-Lan - **musica**: R. Scedrin - **scenogr.**: M. Bogdanov, G. Miasnikov - **interpreti**: Eugheni Urbanski (Vassili Gubanov), Sofia Pavlova (Aniuta Fokina), B. Smirnov (Lenin), E. Scintov (Fiodor Fokin), S. Iakolev (Denis Ivanovich), V. Zubkov (Stepan), V. Aderov (Zimmi), A. Smirnov (Kromcenko). - **prod.**: Mosfilm - **origine**: U.R.S.S., 1958.

ITALIA IN PATAGONIA — **Regia**: Guido Guerrasio - **fot.** (Eastmancolor e Ferraniacolor): Piero Nava - **musica**: Gino Marinuzzi jr. - **prod.**: Guido Monzino - **origine**: Italia, 1958. Documentario a lungometraggio sulla spedizione italiana nelle Ande della Patagonia (dicembre 1957-gennaio 1958).

RHYTHM OF INDIA (t.l. **Ritmo dell'India**) — **Regia**: Alfredo Medori - **fot.** (esterni Ferraniacolor; interni Eastmancolor): A. N. Balakrishna - **musica**: « Ellappa » di Kanjeeveram e Roy Chaowdury - **interpreti**: Yamini Purna Telakum, Joti Krishnamurti, Tangappa - **prod.**: Countryman Films (Londra); **prod. ass.**: Astoria Pict. (Madras) - **origine**: Gran Bretagna, 1958. Documentario a lungometraggio.

BUNDFALD (t.l. **Nel fango**) — **Regia**: Palle Kjaerneff-Schmidt, Robert Saaskin - **sogg. e scenegg.**: P. Kjaerneff-Schmidt, R. Saaskin - **fot.**: Rudolf Frederiksen - **musica**: Sven Gyldmark - **interpreti**: Birgitte Bruun, Ib Mossin, Ghita Norby - **prod.**: A/S Filmatelieret Asa - **origine**: Danimarca, 1958.

BALLATA SPAGNOLA — **Regia**: Gian Rocco, Pino Serpi - **sogg. e scenegg.**: G. Rocco, P. Serpi - **fot.** (Ferraniacolor): Adriano Bernacchi, Arnaldo Carminati - **musica**: Nicolò Castiglioni - **interpreti**: gitani di Guadix, del Sacromonte e di Granada - **prod.**: G. Rocco, P. Serpi - **origine**: Italia, 1958. Documentario a lungometraggio.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME (Il borghese gentiluomo) — **Regia**: Jean Meyer - Primo spettacolo filmato della Comédie Française per la rappresentazione della commedia-balletto in cinque atti in prosa di J.-B. P. Molière - **fot.** (a colori): Henri Alekan - **musica**: Lulli, con l'orchestrazione di André Jolivet - **scenogr.**: Suzanne Lalique (per la parte teatrale), Robert Clavel (per la parte cinematografica) - **cost.**: S. Lalique - **mont.**: Claude Durand - **interpreti**: Jean Meyer (Covielle), Louis Seigner (M. Jourdain), Jacques Charon (maestro di ballo), Robert Manuel (maestro di musica), Georges Chamarat (maestro di filosofia), Jean Piat (Cléonte), Jacques Eyser (maestro d'armi), Georges Descrières (Dorante), J.-L. Jemma (maestro tagliatore), Henri Tisot (garzone di sartoria), René Camoin (primo lacchè), Andrée de Chauveron (M.me Jourdain), Micheline Boudet (Nicole), Marie Sabouret (Dorimène), Michèle Grellier (Lucile) - **prod.**: Pierre Gerin per Les Productions Cinématographiques-Filmsonor-Films J.R.D. - **origine**: Francia, 1958.

WEDDINGS AND BABIES (t.l. **Matrimoni e bambini**) — **Regia**: Morris Engel - **sogg.**: M. Engel - **scenegg.**: Mary-Madeleine Lanphier, Blanche Hanalis, Irving Sunaski - **fot.**: M. Engel - **musica**: Eddy Manson - **scenogr.**: luoghi e ambienti reali - **mont.**: Stan Russell, Michael Alexander - **interpreti**: Viveca Lindfors (Bea), John Myhers (Al Capetti), Charina Barile (la mamma), Leonard Elliott (Ken), Johanna Merlin (Josie), Chris (Tony), Gabriel Kohn (Carl), Mary Faranda (signora Faranda) - **prod.**: Morris Engel - **origine**: U.S.A., 1958.

THE DEFIANT ONES (La parete di fango) — **Regia**: Stanley Kramer - **sogg. e scenegg.**: Nathan E. Douglas, Harold Jacob Smith - **fot.**: Sam Leavitt - **musica**: William C. Hany, Ernest Old - **scenogr.**: Fernando Carrere - **mont.**: Frederick Knudtson - **interpreti**: Tony Curtis (John « Joker » Jackson), Sidney Poitier (Noah Cullen), Theodore Bikel (sceriffo Max Muller), Charles McGraw (cap. Frank Gibbons), Lon Chaney jr. (Big Sam), King Donovan (Solly), Kevin

Coughlin (The Kid), Cara Williams (la donna) - **prod.:** Stanley Kramer per la United Artists - **origine:** U.S.A., 1958. Presentato al Festival di Berlino 1958.

KYOJIN TO GANGU (t.l. **Il gigante e la bambola**) — **Regia:** Yasuzo Masumura - **sogg.:** da un racconto di Takeshi Kaiko - **adatt.:** T. Kaiko - **scenegg.:** Ishio Shirasaka - **fot.** (Daieiscope, Agfacolor): Hiroshi Murai - **musica:** Setsuo Tsukahara - **interpreti:** Hiroshi Kawaguchi (Yosuke Nishi), Hitomi Nozoe (Kyoko Shima), Hideo Takamatsu (Ryuji Goda), Kinzo Shin (Kohei Yashiro), Yunosuke Ito (Junji Harukawa), Koichi Fujiyama (Tadao Yokoyama), Michiko Ono (Masami Kurahashi), Mantaro Ushio (Natsuki) - **prod.:** Hidemasa Nagata per la Daiei - **origine:** Giappone, 1958.

I SOLITI IGNOTI — **Regia:** Mario Monicelli - **sogg.:** Age e Scarpelli - **scenegg.:** Age, Scarpelli, Suso Cecchi d'Amico, M. Monicelli - **fot.:** Gianni di Venanzo - **scenogr.:** Piero Gherardi - **musica:** Piero Umiliani - **mont.:** Adriana Novello - **interpreti:** Totò (Dante), Marcello Mastroianni (Tiberio), Vittorio Gassman (Peppe), Renato Salvadori (Mario), Memmo Carotenuto (Cosimo), Rossana Rory (Norma), Carla Gravina (Nicoletta), Claudia Cardinale (Carmelina), Carlo Pisacane («Capannelle»), Tiberio Murgia («Ferribotte») - **prod.:** Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Cinecittà - **origine:** Italia, 1958. Presentato al Festival di S. Sebastiano 1958.

DETRAS DE UN LARGO MURO (t.l. **Dietro un alto muro**) — **Regia:** Lucas Demare - **sogg. e scenegg.:** S. Pondal Rios - **fot.:** Antonio Merayo - **musica:** Lucio Demare - **scenogr.:** Gori Muñoz - **interpreti:** Susanna Campos (Rosa), Lautaro Murua (Pedro), Mario Passano (Andrés), Ricardo Argemi (don Dionisio), Marisa Núñez (Matilde), Inés Moreno (Teresa), Gloria Ferrandiz (Doña Angélica), Betto Gianola (Conrado), C. Biondo (padrone del negozio), Rolando Dumas (Pachequito) - **prod.:** Argentina Sono Film-S.A.C.I. - **origine:** Argentina, 1958.

KANONEN SERENADE (**Pezzo, capopezzo e capitano**) — **Regia:** Wolfgang Staudte - **sogg.:** W. Staudte - **scenegg.:** Duccio Tessari, Ennio de Concini, W. Staudte - **fot.** (Ferraniacolor): Gabor Pogany - **musica:** Alessandro de Revitzky, A. Francesco Lavagnino - **scenogr.:** Franco Lolli - **interpreti:** Vittorio De Sica (comandante Ernesto De Rossi), Folco Lulli (nostromo Sciaccabratta), Ingmar Zeisberg (Anna), Lianella Carrell (Adelaide Sciaccabratta), Heinz Reincke (sottocapo cannoniere Richter), Hélène Rémy (Irma), Marco Guglielmi (Alberto), Rolf Tasna (cap. Heinrich Schier), Piero Lulli (Marco), Nino Manfredi (Ottavi) - **prod.:** Peter Bamberger-Filmproduktion (Monaco) per l'UFA (Berlino) e l'Atlantis Film (Roma) - **origine:** Germania-Italia, 1958.

ORDERS TO KILL (**Ordine di uccidere**) — Vedere dati in «Bianco e Nero» n. VI, 45.

LE BEAU SERGE (t.l. **Il bel Sergio**) — Vedere dati in «Bianco e Nero» n. IX, 35.

ST. LOUIS BLUES (**St. Louis Blues**) — **Regia:** Allen Reisner - **sogg.:** basato sulla vita di W. C. Handy - **scenegg.:** Robert Smith, Ted Shederman - **fot.** (Vistavision): Haskell Boggs - **musica** originale jazz; canzoni di W. C. Handy; nuove parole di «Morning Star» e «Sheriff Honest John Bailey» di Mack David; parole aggiunte a «Careless Love» di Martha Koenig e Spencer Williams; parole di «Friendlesse Blues» di Mercedes Gilbert - **scenogr.:** Hal Pereira, Roland Anderson - **mont.:** Eda Warren - **interpreti:** Nat «King» Kole (W. C. Handy), Eartha Kitt (Gogo Germaine), Pearl Bailey (Aunt Hagar), Cab Calloway (Blade), Mahalia Jackson (Bessie May), Ruby Dee (Elizabeth), Juano Hernandez (Charles Handy), Ella Fitzgerald (se stessa), Teddy Buckner, Barney Bigard, George «Red» Callender, Lee Young, George Washington, Billy Preston (suonatori di jazz) - **prod.:** Robert Smith per la Paramount - **origine:** U.S.A., 1958.

(*a cura di* ALBERTO CALDANA)

Le retrospettive

Asta Nielsen (*)

Potrà sembrar strano, ma la riapparizione di Asta Nielsen, sullo schermo del Lido, a ventisei anni dal suo definitivo ritiro dal cinema, ha assunto — agli occhi di gran parte della critica — aspetto di vera e propria rivelazione. Sorte, questa, abbastanza curiosa, se si pensa che la Nielsen godette, ai suoi tempi, dell'appellativo — convenzionale e pur significante — di «Duse dello schermo», di «Duse del nord»; sorte, oltre tutto, che è valsa a dimostrare, indirettamente, quale immenso e prezioso lavoro vi sia da svolgere, mediante il reperimento e il meditato sfruttamento a scopi culturali del materiale retrospettivo.

L'illustrazione della carriera di Asta Nielsen ha abbracciato l'intera parabola percorsa dall'attrice, eccezion fatta per quel suo unico esperimento parlato (Unmoegliche Liebe *ovvero* Frau Holgk und ihre Toechter *di Erich Waschneck,* 1932)*, che doveva rimanere senza alcun seguito e che oggi risulta irreperibile. Del resto, in realtà la carriera di Asta Nielsen può ben considerarsi conclusa con quell'anno* 1927 *— ultimo della sua attività muta — in cui essa interpretò fra l'altro l'opera che rappresenta il vertice della sua parabola e che i più a Venezia hanno «scoperto» con stupore commisto a incondizionata ammirazione:* Dirnentragoedie *di Bruno Rahn.*

La carriera conclusa materialmente da Unmoegliche Liebe *e moralmente, se vogliamo, da* Dirnentragoedie *aveva avuto inizio nel* 1909-1910, *anni dell'incontro e dell'inizio della collaborazione artistica con Urban Gad, il quale fu il primo marito della Nielsen (il secondo fu l'attore Grigori Chmara, che essa ebbe come* partner *in alcune opere del suo secondo periodo) ed era allora il regista più in vista di un Paese come la Danimarca, che si era posto all'avanguardia nel processo di trasformazione in senso industriale del «fenomeno» cinematografico. L'astro della Nielsen nasce, con* Afgrunden (1910), *proprio nel periodo espansionistico e di massima fioritura per la cinematografia nazionale, aspirante anche a corroborare il proprio potere di penetrazione sui*

(*) Nel quadro della XIX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia un'importante retrospettiva è stata dedicata ad Erich von Stroheim regista e attore, con la presentazione dei film: *Panthea* (1917), *Blind Husbands* (1918), *Foolish Wives* (1921), *Merry-Go-Round* (1922), *Greed* (1923-24), *The Merry Widow* (1925), *The Wedding March* (1926-28), *The Honeymoon* (1927-28), *Queen Kelly* (1928), *The Great Gabbo* (1929), *The Lost Squadron* (1932), *As You Desire Me* (1932), *The Devil-Doll* (1936), *La grande illusion* (1937), *Alibi* (1937), *Les disparus de Saint-Agil* (1938), *La danse de la mort* (1947) e *Sunset Boulevard* (1950). Non diamo in questo fascicolo il resoconto della manifestazione perché prossimamente — come già a suo tempo annunciato — un intero fascicolo di «Bianco e Nero» sarà dedicato a Stroheim. In esso troveranno posto, accanto a vari servizi sulla sua arte e la sua personalità, documenti inediti e una completa filmografia.

mercati mediante l'affermazione di un suo «divismo», di cui Asta Nielsen, insieme con Valdemar Psilander (che le fu compagno «ideale» in qualche film), doveva essere l'esponente più qualificata. Come emblema di un sesso già sfrenatamente trionfante proprio in Afgrunden, *ed in special modo nella sequenza della danza, che costituisce forse il primo cospicuo esempio di cinema erotico e come tale è passata alla storia. Naturalmente,* Afgrunden *non è interessante soltanto per questo brano da antologia dell'erotismo, ma anche per certo suo frammentario realismo (la macchina da presa esce per istrada e sale perfino in tranvai), per le premesse che pone all'affermazione della Nielsen come interprete del sesso e in genere dell'amore, per l'avvio che dà alla lunga serie dei* mélos *da lei interpretati, specie nel primo decennio della sua carriera,* mélos *i cui temi e i cui modi non possono non far pensare a certo analogo cinema — presso che contemporaneo — italiano, francese, eccetera (ragazze sedotte e creature di lussuria, rivalità amorose e maternità offese, furti di collane e incendi per vendetta erano alcune delle figure e degli ingredienti che ricorrevano, in un'alternanza di ambienti miseramente pittoreschi e di ambienti pacchianamente lussuosi, talvolta volutamente contrapposti gli uni agli altri). Di questa lunga serie di film, per lo più diretti dal Gad, la retrospettiva veneziana ha offerto un'ampia scelta, che comprendeva, dopo* Afgrunden, Den sorte Dröm, *e* Im grossen Augenblick, *che sono del* 1911, Die arme Jenny (*che è del* 1912 *e presenta certa ricerca veristica di ambientazione in interni*) *e* Weisse Rosen (*che è del* 1914), *opere che recano tutte la firma del Gad e tra le quali soltanto le prime due vennero realizzate in Danimarca. Le altre infatti appartengono già alla fase tedesca dell'attività dell'attrice (la pressione dell'industria germanica su quella danese si fece infatti ben presto stringente e determinante, così che la seconda dovette subire sottrazioni di energie, pregiudizievoli per la sua consistenza). La Nielsen, comunque, non si distaccò in maniera totale dalla patria: la questione del numero dei film da lei interpretati in Danimarca lungo tutta la sua carriera è ancora aperta: gli studiosi facenti capo al Danske Filmmuseum sostengono trattarsi di quattro in tutto, mentre il Luft ne registra un paio di più, sia pure dubitativamente e senza titolo, ed il Sadoul attribuisce al periodo danese film in realtà girati in Germania. Quelli sicuri — oltre ai due citati — sono comunque* Balletdanserinden *e* Mod Lyset. *Il quale* Mod Lyset, *diretto da Holger-Madsen nel* 1918 (*ormai il ciclo della collaborazione con Gad era terminato*), *ha pure fatto parte della rassegna veneziana e può essere ascritto alla serie melodrammatica cui appartengono le opere citate in precedenza, con l'avvertenza però che in tale film è riscontrabile una forma di estetismo, che si manifesta sia in qualche preziosità formale sia nell'ostentazione letterarieggiante (ed enfatica) delle didascalie, mentre il moralismo — serpeggiante per tutto il filone melodrammatico — assume qui aspetti più scoperti, predicatori e misticheggianti.*

Del periodo 1910-1918 *— che è per la Nielsen quello formativo — la retrospettiva veneziana includeva due opere:* Engelein *di Urban Gad* (1913) *e* Das Liebes A-B-C *di Magnus Stifter* (1916). *Se nei* mélos *il talento della Nielsen appare ancora in via di evoluzione e comunque impiegato senza particolare estro, nell'ambito di una certa convenzione, in queste commedie essa emerge come un temperamento di vivacità e di una duttilità singolari. Mi riferisco soprattutto al secondo film, che è una vera e propria farsa, dove la*

fantasiosa recitazione della Nielsen può far pensare allo stile slapstick *di certe attrici sennettiane, da Mabel Normand alla giovane Marie Dressler. In* Das Liebes A-B-C *la Nielsen si presenta in* travesti *maschile, conformemente a certo suo gusto, che troverà la propria apoteosi in* Hamlet. *In* Engelein *essa si camuffa invece da ragazzina (si potrebbe, volendo, far riferimento a Mary Pickford, la cui carriera si stava sviluppando nello stesso periodo in America), in un contesto che rappresenta il trasferimento del* mélo *in chiave di commedia. Il camuffamento da ragazzina rientra, come il* travesti *maschile, nel gusto della Nielsen: in* Kurfuerstendamm *di Richard Oswald, che è del* 1920, *essa si divertirà ad interpretare due personaggi, uno dei quali sarà quello di una giovinetta quindicenne e l'altro quello di una cuoca di mezza età, figura la quale deriva in certo modo dallo stesso gusto per gli* exploits *un tantino eccentrici; con carattere di pezzo di bravura. Di tali* exploits *quello di* Hamlet, *diretto nel* 1920 *da Sven Gade e Heinz Schall, è certo uno dei più ricordati, non tanto perché il film determinò — pare — certo indirizzo «in costume» del cinema tedesco, cui appartiene fra l'altro il Lang di* Die Nibelungen, *quanto perché l'opera — concepita sulla base delle bizzarre teorie dell'americano prof. Vining (qualche cosa di analogo doveva fare più tardi Olivier per il suo* Hamlet, *non ignaro di certe teorie di ispirazione freudiana) — si fondava sul presupposto che talune apparenti contraddizioni del carattere di Amleto siano spiegabili soltanto con l'ammissione che egli fosse in realtà una donna, allevata come un uomo per interesse di successione al trono. L'*Hamlet *di Sven Gade e Heinz Schall è un'opera più che altro curiosa per tale sua impostazione, ed in mezzo al suo ciarpame spicca la figura dell'attrice, la cui prestazione, pur tanto interessante, è peraltro costretta entro i limiti dell'esercitazione intellettualistica.*

Frattanto, con il 1919, *aveva avuto inizio la seconda fase della carriera della Nielsen, quella in cui essa — ormai giunta alla maturità dei suoi mezzi espressivi — si trovò spesso a collaborare, in Germania, con registi dotati di una personalità, talvolta anche rilevante: dall'Ernst Lubitsch di* Rausch *(da* Brott och Brott *di Strindberg* - 1919) *all'Oswald del citato* Kurfuerstendamm *e di* Der Reigen *(dalla omonima commedia di Schnitzler, liberamente trasformata, la stessa che trent'anni dopo doveva ispirare Ophüls* - 1920), *dal Leopold Jessner di* Fräulein Julie *(dal dramma di Strindberg, più tardi fonte di ispirazione per Sjöberg* - 1921) *e di* Erdgeist *(dal dramma di Wedekind, che non tarderà ad attrarre anche l'interesse di Pabst* - 1923) *al Von Gerlach di* Vanina *(da un racconto di Stendhal* - 1922), *dal Wiene di* I.N.R.I. (1923) *al Pabst di* Die freudlose Gasse (1925) *e via dicendo. E' interessante a notarsi come questa serie di incontri con registi prestigiosi (si pensi allo Jessner, figura preminente della scena tedesca dell'epoca, che diede al cinema un'attività circoscritta) abbia coinciso con un ripetuto accostamento a testi dotati di una loro elevata dignità letteraria, testi per lo più teatrali: allo Strindberg, allo Schnitzler, al Wedekind delle opere citate si può aggiungere, fra l'altro, l'Ibsen di* Hedda Gabler *(film omonimo di Franz Eckstein* - 1924). *Purtroppo parecchie delle opere ricordate sono risultate indisponibili* (Der Reigen) *o addirittura e più spesso irreperibili (tutte le altre), ai fini della retrospettiva veneziana, mentre sarebbe certo stato di estremo interesse poter vedere la signorina Giulia o la Lulu della Nielsen (confrontando la seconda con quella, indimenticabile, di Louise Brooks). Ma do-*

po Hamlet *gli estratti di* Vanina *e di* I.N.R.I. *ed il fondamentale* Die freudlose Gasse *hanno segnato egualmente i tempi e i modi della parabola compiuta dall'attrice nella sua seconda fase. (In più si è avuto* Das Haus am Meer *di Fritz Kaufmann — 1924 — film di modesto valore, ma pur sempre utile a vedersi sia a scopo di documentazione sia al fine di far meglio risaltare lo spicco assunto dalla presenza della Nielsen, nei casi in cui l'attrice poté incontrarsi con personaggi compiuti e con registi dotati di una autorità e di un intuito). Se* Vanina, *opera interessante sotto vari aspetti (quello scenografico, per esempio), ha potuto rappresentare il periodo, diciamo così «letterario» della Nielsen (il periodo precedente potremmo definirlo fuilletonistico),* I.N.R.I. *ha offerto un aspetto assai particolare del personaggio d'amore creato dall'attrice, quello di una Maddalena ormai riscattata e misticamente e compostamente atteggiata in immagini di pietà. Mentre in* Die freudlose Gasse *l'arte intensa e dolorosamente umana della Nielsen ha disegnato una figura significante sul piano del costume e lucidissima sul piano psicologico, un personaggio (si vedano anche certi suoi abiti ed acconciature) che assume valore emblematico, rispetto ad un'epoca e ad un clima di contrasti sociali accentuati, di corruzione e di decadimento in atto. Un personaggio — aggiungo — che raggiunge pienezza espressiva grazie anche al contrasto fisico e di impostazione interiore che viene a stabilire con quello interpretato da Greta Garbo, l'altra mirabile presenza femminile dell'opera.*

Con Dirnentragoedie *di Bruno Rahn (1927) il personaggio «passionale» creato dalla Nielsen, personaggio che aveva potuto identificarsi con lo «spirito della terra» wedekindiano così come con la peccatrice evangelica Maria Maddalena, trovò — come dicevamo sopra — il proprio compimento. La figura di una prostituta ormai non più giovane, la quale — innamoratasi di un ragazzo — vede sfuggirsi l'amore per una crudele legge di natura e passionalmente reagisce al tradimento provocato dal suo declino fisico che la rende ormai meno desiderabile della sua più giovane compagna — questa figura rientra in un certo tipo di personaggio che fu congeniale all'attrice nell'ultimo suo decennio di attività. Anche nelle scene conclusive di* Der Absturz *di Ludwig Wolff — 1922 — infatti, essa era stata una donna ormai anziana, la quale si sforzava disperatamente di sembrar ancor attraente all'amante, reduce da dieci anni passati in guerra. E ancora nel suo ultimo film* Unmoegliche Liebe *la Nielsen si doveva presentare nei panni di una creatura quasi cinquantenne e con due figlie ormai donne, la quale non sapeva rinunciare a vivere e ad amare. La tragedia dell'anziana prostituta di* Dirnentragoedie *(poiché di autentico clima tragico è lecito parlare, grazie all'arte penetrante e spoglia della Nielsen) si sviluppa concentrata in un giuoco psicologico, il quale nasce chiaramente dalla lezione del* Kammerspiel. *L'opera rientra in un certo clima caratteristico del cinema tedesco dell'epoca (si pensa soprattutto a Pabst), sia per certa scelta tematica e di personaggi, sia per certa atmosfera ambientale, per certo stile scenografico. E senza dubbio* Dirnentragoedie *appare piuttosto il frutto di un clima (un'opera di «scuola») che non di una personalità originale e geniale. Ma il merito di Rahn — a parte la solidità del suo stile narrativo — consiste nell'essersi posto acutamente al servizio di un'interprete, giunta al possesso di una straordinaria pienezza di mezzi espressivi. Mezzi moderni, capillari di introspezione, rifulgenti in certi movimenti rivelatori, in certi primi*

piani in cui sul volto devastato della donna affiora con potente risalto tutta la gioia di una insperata condizione amorosa o tutta l'amarezza di una fiducia tradita, tutto lo squallore di una esistenza ormai privata di senso. Mai come in Dirnentragoedie *i fondi occhi neri dell'attrice, divoranti con il loro lampo quella sua maschera tormentata e talvolta sfingea, seppero esprimere « cose così tenere e ombrose » come quelle cui alluse Apollinaire. Mai come in* Dirnentragoedie *lo stile di quest'interprete somma dell'arte silenziosa fu, tanto schivo degli effetti (cari a molte anche illustri attrici del cinema muto) e riuscì a toccare corde così segrete e vibranti di una umanità integralmente vissuta.*

GIULIO CESARE CASTELLO

Filmografia di Asta Nielsen (1)

1910 * **AFGRUNDEN (L'abisso)** — **r.**: Urban Gad - **s.** e **sc.**: U. Gad - **f.**: Alfred Lind - **int.**: Asta Nielsen, Poul Reumert, Robert Dinesen, Oscar Stribalt - **p.**: Kosmorama - **o.**: Danimarca.

1911 **NACHTFALTER** — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Leo Peukert - **p.**: Bioscop - **o.**: Germania.

HEISSEN BLUT — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Leo Peukert - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

* **DEN SORTE DROM** — **r.**: Urban Gad - **s.** e **sc.**: U. Gad - **f.**: Adam Johansen - **int.**: Asta Nielsen, Valdemar Psilander, Ellen Gottschalch, Peter Fjelstrup - **p.**: Fotorama - **o.**: Danimarca.

BALLETDANSERINDEN — **r.**: August Blom - **s.**: A. Kjerulf - **int.**: Asta Nielsen, Valdemar Psilander, Johannes Poulsen - **p.**: Nordisk Film Kompagni - **o.**: Danimarca.

* **IM GROSSEN AUGENBLICK** — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Hans Albers - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

ZIGEUNERBLUT — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Bioscop-Union - **p.**: Germania.

DER FREMDE VOGEL — **r.**: Urban Gad - **f.**: Guido Seeber - **int.**: Asta Nielsen, Karl Clewing, Hans Mierendorf, Louis Ralph - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

DIE VERRAETERIN — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

1912 * **DIE ARME JENNY** — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Leo Peukert, Emil Albes, O. Braun, Paula Helmert - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

DIE MATCH DES GOLDES — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

ZUM TODE GEHETZT — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Hans Albers - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

DER TOTENTANZ (La danza macabra) — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Ernst Weidemann - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

DIE KINDER DES GENERALS — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Mary Schröder - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

WENN DIE MASKE FAELLT — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Ernst Weidemann - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

(1) I film contrassegnati dall'asterisco sono stati proiettati a Venezia nel corso della retrospettiva dedicata all'attrice.

DAS MAEDCHEN OHNE VATERLAND — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Max Wogritsch, Moritz Meffert - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

JUGEND UND TOLLHEIT — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Hans Mierendorf - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

KOMODIANTEN — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Ernst Weidemann - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

DIE SÜNDEN DER VAETER — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Hans Albers, Ernst Weidemann - **p.**: Bioscop-Union - **o.**: Germania.

1913 **DER TOD IN SEVILLA** — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Union - **o.**: Germania.

DIE SUFFRAGETTEN — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Max Landa - **p.**: Union - **o.**: Germania.

S.I. — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Karl Berger - **p.**: Union - **o.**: Germania.

DIE FILMPRIMADONNA — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Union - **o.**: Germania.

* **ENGELEIN** — **r.**: Urban Gad - **s. e sc.**: U. Gad - **int.**: Asta Nielsen, Bruno Kastner, Fredy Immler, Alfred Kuhne, Max Landa, Hans Kräly, Werner Hübsch - **p.**: Union - **o.**: Germania.

1914 **DAS KIND RUFT** — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Union - **o.**: Germania.

ZAPATAS BANDE — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Hans Dibbern - **p.**: Union - **o.**: Germania.

DAS FEUER — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Max Landa - **p.**: Union - **o.**: Germania.

DIE TOCHTER DER LANDSTRASSE — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Hugo Flink - **p.**: Union - **o.**: Germania.

VORDERTREPPE-HINTERTREPPE — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Paul Otto, Fred Immler, Victor Arnold, Senta Eichstädt - **p.**: Union - **o.**: Germania.

STANDRECHTISCH ERZCHOSSEN — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Union - **o.**: **Germania.**

ENGELEINS HOCHZEIT — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Max Landa, Hans Kräly - **p.**: Union - **o.**: Germania.

DIE EWIGE NACHT — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Union - **o.**: Germania.

ASCHENBROEDEL — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Max Landa - **p.**: Union - **o.**: Germania.

* **WEISSE ROSEN (La rosa bianca)** — **r.**: Urban Gad - **int.**: Asta Nielsen, Scheller, Walter Stengel, Max Landa, Ernst Hoffmann, Fredy Immler, Alfred Abel - **p.**: Union - **o.**: Germania.

1915 **DORA BRANDES** — **r.**: Magnus Stifter - **int.**: Ludwig Trautmann - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

1916 * **DAS LIEBES-A.B.C.** — **r.**: Magnus Stifter - **s. e sc.**: Martin Jorgensen, Louis Levy - **int.**: Asta Nielsen, Lulwig Trautmann, Magnus Stifter - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

1917 **DAS WAISENHAUSKIND** — **r.**: Walther Schmidthässler - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

DIE ROSE DER WILDNES — **r.**: Walther Schmidthässler - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

DIE BRUDER — **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Saturn Film - **o.**: Germania.

DER VERLORENE SOHN — **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

DAS ESKIMO-BABY — **r.**: Walther Schmidthässler - **int.**: Asta Nielsen, Freddy Wingard - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

DIE BOERSENKOENIGIN — **r.**: Edmund Edel - **int.**: Asta Nielsen, Laurent - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN — **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

1918 **DAS WAISENHAUSMAEDCHEN** — **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Neutral Film - **o.**: Germania.

* **MOD LYSET** — **r.**: Holger-Madsen - **s.** e **sc.**: Holger-Madsen - **f.**: S. Wangöe - **int.**: Asta Nielsen, Alf Blütecher, Lilly Jacobsen, Anton de Verdier, Frederick Jacobsen, Astrid Holm, Charles Vilken, Carl Schenstrom - **p.**: Nordisk Films Kompagni - **o.**: Danimarca.

1919 **NACH DEM GESETZ** — **r.**: Willy Grunwald - **int.**: Asta Nielsen, Georgine Sobjeska - **p.**: Csérepy Film - **o.**: Germania.

GRAF SYLVAINS RACHE — **r.**: Willy Grunwald - **int.**: Asta Nielsen, Kurt Goetz, Ernst Hoffmann - **p.**: Csérepy Film - **o.**: Germania.

DAS ENDE VON LIEDE — **r.**: Willy Grunwald - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Csérepy Film - **o.**: Germania.

RAUSCH — **r.**: Ernst Lubitsch - **s.**: da «Brott och Brott» di August Strindberg - **sc.**: Hans Kräly - **f.**: Theodor Sparkuhl - **int.**: Asta Nielsen, Alfred Abel, Karl Meinhard, Grete Dierks - **p.**: Argus Film - **o.**: Germania.

DIE BUCHSE DER PANDORA — **r.**: Arzen von Csérepy - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Csérepy Film - **o.**: Germania.

1920 * **HAMLET (Amleto)** — **r.**: Sven Gade, Heinz Schall - **s.**: ispirato alla tragedia di William Shakespeare - **f.**: Curt Courant, Axel Graatkjer - **int.**: Asta Nielsen, Lilly Jacobson, Anton de Verdier, Eduard von Winterstein - **p.**: Art Film - **o.**: Germania.

KURFURSTENDAMM — **r.**: Richard Oswald - **int.**: Asta Nielsen, Conrad Veidt - **p.**: R. Oswald Film - **o.**: Germania.

DER REIGEN — **r.**: Richard Oswald - **int.**: Asta Nielsen, Conrad Veidt, Erna Morena - **p.**: R. Oswald Film - **o.**: Germania.

DIE SPIELERIN — **r.**: Richard Oswald - **int.**: Asta Nielsen, Theodor Loos - **p.**: R. Oswald Film - **o.**: Germania.

STEUERMANN HOLK — **r.**: Ludwig Wolff - **int.**: Asta Nielsen, Paul Wegener, Theodor Loos - **p.**: Maxim Film - **o.**: Germania.

BRIGANTEN RACHE — **r.**: Reinhard Bruck - **int.**: Asta Nielsen, Margit Barnay - **p.**: Decarli - **o.**: Germania.

1921 **SKLAVEN DER SINNE** o **IRRENDE SEELEN (Anime erranti)** — **r.**: Carl Froelich - **s.**: da «L'idiota» di Fjodor Dostoewskij - **int.**: Asta Nielsen, Alfred Abel, Walter Janssen, Lupu-Pick - **p.**: Decla-Bioscop - **o.**: Germania.

DIE SPIONIN o **MATA HARI** — **r.**: Ludwig Wolff - **int.**: Asta Nielsen - **p.**: Maxim Film - **o.**: Germania.

DIE GELIEBTE ROSWOLSKYS — **r.**: Felix Basch e Henrik Galeen - **int.**: Paul Wegener, Max Landa - **p.**: Maxim Film - **o.**: Germania.

FRAULEIN JULIE — **r.**: Leopold Jessner - **s.**: da «Froken Julie» di August Strindberg - **int.**: Asta Nielsen, Wilhelm Dieterle, Felix Basch, Kathe Dörsch - **p.**: Art Film - **o.**: Germania.

CLEOPATRA, DIE HERRIN DES NILS — **int.**: Asta Nielsen - **o.**: Germania.

1922 * **VANINA** o **VANINA VANINI (Vanina)** — **Ar.**: Arthur von Gerlach - **s.**: ispirato ad un racconto di Stendhal - **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Frederik Fuglsang - **scg.**: Walter Reimann - **int.**: Asta Nielsen, Paul Wegener, Paul Hartmann - **p.**: Union Ufa - **o.**: Germania.

DER ABSTURZ — **r.**: Ludwig Wolff - **int.**: Asta Nielsen e Gregori Chmara - **p.**: Art Film - **o.**: Germania.

DIE TAENZERIN NAVARRO — **r.**: Ludwig Wolff - **int.**: Asta Nielsen, Adele Sandrock, Alexander Granach - **p.**: Maxim Film - **o.**: Germania.

1923 **ERDGEIST** — **r.**: Leopold Jessner - **s.**: dal dramma omonimo di Frank Wedekind - **int.**: Asta Nielsen, Heinrich George, Albert Bassermann, Alexander Granach - **p.**: L. Jessner Film - **o.**: Germania.

* **I.N.R.I. (I.N.R.I.)** — **r.**: Robert Wiene - **int.**: Grigori Chmara (Gesù Cristo), Asta Nielsen (Maria Maddalena), Henny Porten (Maria Vergine), Werner Krauss (Ponzio Pilato), Alexander Granach (Giuda), Emanuel Reicher (Caifa), Hans H. von Twardowski (Giovanni) - **p.**: Neumann Film - **o.**: Germania.

1924 * **DAS HAUS AM MEER** — **r.**: Fritz Kaufmann - **int.**: Asta Nielsen, Grigori Chmara - **p.**: Metro Film - **o.**: Germania.

LEBENDE BUDDHAS — **a.**: Paul Wegener - **int.**: Asta Nielsen, Paul Wegener, Grigori Chmara - **p.**: P. Wegener Film - **o.**: Germania.

DIE FRAU IM FEUER — **r.**: Carl Boese - **int.**: Asta Nielsen, Alfred Abel, Grigori Chmara - **p.**: Bavaria Film - **o.**: Germania.

DIE SCHMETTERLINGSSCHLACHT — **r.**: Franz Eckstein - **s.**: da Hermann Sudermann - **int.**: Asta Nielsen, Grigori Chmara, Adele Sandrock - **p.**: National Film - **o.**: Germania.

HEDDA GABLER — **r.**: Franz Eckstein - **s.**: da Henrik Ibsen - **int.**: Asta Nielsen, Albert Steinrück - **p.**: National Film - **o.**: Germania.

1925 **ATHLETEN** — **r.**: Friedrich Zelnik - **int.**: Grigori Chmara, Asta Nielsen, Theodor Beckers, Evi Eva - **p.**: Phoebus Film - **o.**: Germania.

* **DIE FREUDLOSE GASSE (L'ammaliatrice o La via senza gioia)** — **r.**: Georg Wilhelm Pabst - **s.**: da un romanzo di Hugo Bettauer - **sc.**: Willi Haas - **f.**: Guido Seeber, Curt Oertel - **scg.**: Hermann Warm - **int.**: Asta Nielsen, Greta Garbo, Werner Krauss, Robert Garrison, Waleska Gert, Gregori Chmara, Henry Stuart, Jaro Fürth, Einar Hansson, Agnes von Esterhazy, Marlene Dietrich, Loni Nest, Robert Garrison, Maria Forescu, Eugen Burg - **p.**: Sofar Film - **o.**: Germania.

1926 **DIE GESUNKENEN** — **r.**: Rudolf Walther-Fein - **p.**: Aafa Film - **o.**: Germania.

1927 **LASTER DER MENSCHHEIT** — **r.**: Rudolf Meinert - **int.**: Werner Krauss, Asta Nielsen, Alfred Abel - **o.**: Germania.

* **DIRNENTRAGOEDIE** — **r.**: Bruno Rahn - **s.**: ispirato ad un dramma di Wilhelm Braun - **sc.**: Ruth Goetz, Leo Heller - **f.**: Guido Seeber - **int.**: Asta Nielsen, Hilde Jennings, Oskar Homolka, Werner Pittschau, Otto Kronburger, Hedwig Pauly-Winterstein, Hermann Picha, Eva Speyer - **p.**: Pantomin Film - **o.**: Germania.

GEHETZTE FRAUEN — **r.**: Richard Oswald - **int.**: Asta Nielsen, Gustav Fröhlich - **p.**: R. Oswald Film - **o.**: Germania.

KLEINSTADTSUNDER — **r.**: Bruno Rahn - **s.** e **sc.**: Herbert Juttke e G. C. Klaren - **f.**: Guido Seeber - **int.**: Asta Nielsen, Hans Wassmann, Ferdinand von Alten, Maria Paudler - **p.**: Rahn Film - **o.**: Germania.

DAS GEFAEHRLICHE ALTER — **r.**: Eugen Illés - **s.**: da « Den farlige alder » di Karin Michäelis - **sc.**: B. E. Lüthge - **f.**: Johannes Männling - **int.**: Asta Nielsen, Ressel Orla, Hermann Valentin, Walter Rilla, Bernhard Goetzke, Trude Hesterberg, Hans Adalbert von Schlettow, Hans Wassmann - **p.**: Illés Film - **o.**: Germania.

1932 **UNMOEGLICHE LIEBE** o **VERA HOLGK UND IHRE TOECHTER** — **r.**: Erich Waschneck - **s.**: dal romanzo di Alfred Schirokauer - **sc.**: Erich Waschneck, Frank Winterstein - **f.**: Bruno Mondi - **m.**: Wolfgang Zeller - **int.**: Asta Nielsen, Hans Rehmann, Ery Bos, Ellen Schwanneke, Elisabeth Wendt, Anton Pointner, Walter Steinbeck, Lotte Spira, Carl Balhaus, Hil-

de Hildebrand, Julius Falkenstein, Werner Scharf, Tamara Oberländer, Katja Bennefeld, Eugen Burg, Ernst Behmer, Alfred Haase, Friedrich Ettel - **p.:** Märkische Film - **o.:** Germania.

(*a cura di* ROBERTO CHITI)

Una « storia vivente » del progetto messicano di Eisenstein

Tutto sommato, il vanto maggiore della "Diciannovesima" è stato rappresentato dalle "retrospettive". Al succoso programma dedicato ad una personalissima attrice, Asta Nielsen, prima pressochè sconosciuta agli studiosi italiani, ed a quello, impareggiabile, dedicato all'"opera omnia" di Stroheim, la cui arte, sbarazzata da una congerie di miti deviatori ed equivoci, soltanto ora ci è permesso di valutare adeguatamente, è venuta ad aggiungersi, quale squisita sorpresa, una specie di "entr'acte" di eccezionale portata culturale, a edificazione esclusiva — non certo di un pubblico normale al quale la speciale proiezione sarà apparsa non poco sibillina — degli studiosi sinceramente interessati ai processi creativi dell'opera cinematografica.

Offerto in coincidenza con il decimo anniversario della morte di S. M. Eisenstein, il singolare programma, della durata di circa quattro ore, era costituito da una parte notevole di quegli originari 64 mila metri di pellicola girati al Messico dal regista sovietico per il gigantesco progetto di Que viva Mexico! *Fin troppo note, perchè vengano ancora una volta ricordate, sono le vicissitudini patite dall'autore di questo film in un particolare momento della sua realizzazione e le ragioni che lo costrinsero ad abbandonarne la lavorazione in una fase che, in considerazione del pensiero di Eisenstein sulla creazione cinematografica, potremmo dire pressochè di abbozzo. Ci limiteremo invece a sottolineare l'interesse particolare ed il valore spesso illuminante che ha assunto la visione di questo materiale, come è stato riunito da Jay Leyda sotto il titolo di* Eisenstein's Mexican Film, *nei confronti dei numerosi precedenti "montaggi" da altri più o meno arbitrariamente ricavati dal medesimo materiale originario.*

*L'*Eisenstein's Mexican Film *risulta composto dai negativi rimasti inutilizzati dai montatori dei lungometraggi* Thunder over Mexico (*Lampi sul Messico, 1933*) *e* Time in the Sun (*1939*), *dei cortimetraggi* Eisenstein in Mexico *e* Death Day (*entrambi del 1934*) *e della serie di documentari pubblicitari riuniti, per conto della ditta "Bell & Howell" di Chicago, sotto il titolo di* Mexican Simphony (*1941*). *La differenza tra questi precedenti "montaggi" e la "successione" curata da Jay Leyda è sostanziale. L'ex-allievo di Eisenstein presso l'Istituto cinematografico di Mosca è rifuggito da qualsiasi intento ambizioso: non ha preteso di sostituirsi al maestro — al contrario di quanto ha fatto per* Time in the Sun, *con proponimenti di falsa modestia, l'assai meno qualificata Marie Seton — nell'esecuzione della fase conclusiva e capitale della realizzazione del film, limitandosi bensì a consegnarci, con un totale rispetto per l'artista, la stampa di quella parte di negativi girati da Eisenstein che tre anni fa riuscì a recuperare nel fondo di un magazzino di New York. Si trattava semplicemente di ordinarli in una qualche successione; ed il Leyda si è rifatto, logicamente, allo schema di trattamento a suo tempo redatto dal re-*

gista in fase d'impostazione generale del suo grande " affresco epico". Ma ogni inquadratura mantiene la lunghezza originaria ed è seguita da tutte le ripetizioni o variazioni di essa stessa; ugualmente, le scene riprese per ogni sequenza rispettano l'ordine con cui furono effettuate. In più, ogni gruppo di scene appare preceduto da alcune didascalie esplicative; alle quali soltanto, a voler essere meticolosi, potremmo fare l'appunto di rivelare tra le righe la sconcertante posizione critica che il Leyda ha sempre mantenuto nei confronti di Eisenstein, di cui considera l'attività teorica " più preziosa dei suoi film", i quali, in linea di massima, non sarebbero molto di più che esemplificazioni pratiche delle speculazioni estetiche via via elaborate dal teorico. Di conseguenza, anche il materiale girato per Que viva Mexico! *è presentato dal critico americano come oggetto di studio per meglio spiegare un particolare momento evolutivo del pensiero teorico di Eisenstein, piuttosto che per farci penetrare nel vivo di una fase di intimo travaglio dell'artista e per renderci partecipi dell'identico itinerario da esso seguito per trasformare e trasferire gradatamente i dati di una realtà elaborata in quelle " molecole di montaggio" (inquadrature) che già di per sè devono godere di una perfetta struttura figurativa (sia pure non autosufficiente, in quanto non ancora risolta dialetticamente attraverso la funzione dinamica del montaggio).*

*Benchè suggerita da interessi diversi dai nostri, la disposizione operata dal Leyda rimane tuttavia la più valida. Del " Prologo", dell' " Epilogo" e dei tre episodi (" Sandunga", " Maguey" e " Fiesta") effettivamente girati da Eisenstein sui quattro originariamente ideati, l'*Eisenstein's Mexican Film *conserva gruppi più o meno consistenti di riprese. Il gruppo più povero è apparso quello di " Sandunga" (già largamente saccheggiato dalla Seton), ciò che non ci ha permesso di meglio indagare sulla presumibile impostazione e strutturazione che poteva assumere in* Que viva Mexico! *un episodio dai toni — idilliaci e sensuali, in una cornice opulenta — del tutto inconsueti alla usuale tematica dell'artista. In compenso si è avuta una larga distribuzione di scene relative a " Fiesta", l'altro episodio che, con " Sandunga", doveva rappresentare il tema della " vita" e della gioia di viverla nelle manifestazioni più sincere del popolo messicano, in netto contrasto con il tema della " morte" e del passato, caratteristico degli altri episodi; tema che doveva elidersi nell' " Epilogo" con la rappresentazione festante del " Calavera" (Giorno dei morti). Nelle inquadrature di " Fiesta", più che la congerie di " totali" della corrida, affidati necessariamente al caso, in cui dovevano essere inseriti dettagli del torero estremamente stilizzati in movenze quasi di balletto, hanno destato il massimo interesse le riprese ravvicinate del pubblico assiepato sugli spalti dell'arena: una straordinaria varietà di tipi si succede in una serie di inquadrature, ripetute ciascuna una decina di volte fino a costringere l'attore occasionale ad una perfetta autodisciplina di gesti, dove è trasfusa tutta la simpatia dell'artista, spesso commista ad un umore sapido e scanzonato (sia pure svolti in un'altra chiave, vi si avvertono lo stesso calore umano, la stessa immediata rispondenza di caratteri, che emanano gli intensi primi piani dei popolani di Odessa nel* Potemkin).

Nelle scene di " Fiesta" non si avvertono, pertanto, quella forma " estremamente elaborata" e quella cornice barocca che Eisenstein ci aveva promesso nel suo scenario. Di una calcolatissima e puntigliosa ricerca di equilibrio com-

positivo dell'immagine, che si viene via via precisando e completando nelle succedentisi iterazioni della stessa inquadratura, sono invece testimonianza molte scene degli altri episodi. Ricordiamo, ad esempio, un quadro di " Sandunga", ripreso leggermente dall'alto, in cui un indio, steso trasversalmente su un'amaca in leggero dondolio, forma con questa una doppia diagonale: dopo ripetute variazioni di tale inquadratura, viene ad aggiungersi sul suo sfondo una composizione piramidale formata da un gruppo di tre donne. Altri esempi di una affannosa ricerca di perfetti equilibri plastici e geometrici ci sono offerti così dalle decine e decine di inquadrature relative alla cerimonia funebre del " Prologo" (con le figure degli indios che devono apparire quasi scolpite nella stessa immobile ieraticità dei volti in pietra che decorano i monumenti Maya) come dai " totali" del cortile della hacienda in " Maguey", per i quali il regista si trova a lottare addirittura con il sole, che, spostando continuamente una linea d'ombra sul selciato, impedisce il perfetto incontro delle tre " linee di forza" della composizione.

Il film di Leyda ci ha permesso di osservare col massimo agio la graduale messa a punto dello squisito gusto figurativo di Eisenstein, che veramente, per il Que viva Mexico!, *doveva conferire all'inquadratura un ritmo ed un senso molto più complessi ed evoluti rispetto alle sue opere precedenti, preludendo alla compostissima magnificenza formale di* Aleksandr Nevskij, *che a sua volta sarà forzata fino alle estreme conseguenze in* Ivan il Terribile. *Va sottolineato, tuttavia, che anche nei film del periodo rivoluzionario la fase di realizzazione dell'inquadratura costituiva per il regista un momento creativo della massima importanza, non solo perchè era comunque in essa che si effettuava la selezione del reale, ma anche perchè essa stessa doveva permettere in sede di montaggio tutte le combinazioni possibili e le più imprevedibili. Da qui la necessità che ogni inquadratura godesse di un perfetto equilibrio, senza scompensi figurativi che dovessero essere composti con la giustapposizione dell'inquadratura successiva e senza personaggi che uscissero di campo in previsione di un determinato attacco. A questi moduli stilistici Eisenstein si è sempre mantenuto fedele; ma mentre nei suoi primi film la composizione statica dell'inquadratura era affidata a schemi figurativi quasi sempre molto semplici (dominava, di preferenza, la composizione in una singola diagonale), già per il film messicano il disegno figurativo diventa spesso estremamente elaborato, in previsione, senza dubbio, di un più intenso dominio dell'inquadratura nello sviluppo narrativo del racconto. Ne consegue che il " ritmo e senso", che dovevano scaturire dalla giustapposizione di inquadrature siffatte, dovevano essere il risultato di una forma di montaggio altrettanto magica ed inconsueta. Su questo punto la " successione" curata dal Leyda non poteva illuminarci (e tanto meno le precedenti manipolazioni dello stesso materiale), facendoci avvertire una volta di più il significato drammatico dell'incompiutezza dell'opera.*

*Durante le quattro ore di proiezione dell'*Eisenstein's Mexican Film, *sia che ci rendessimo partecipi della medesima ansia creativa dell'artista per addivenire alla più perfetta strutturazione possibile dell'inquadratura che vedevamo nascere e completarsi dinanzi ai nostri occhi, sia che ammirassimo in perfetto agio quell'incomparabile senso figurativo, ci rimaneva tuttavia il tempo di formulare le più svariate congetture sul modo in cui Eisenstein sarebbe riuscito a comporre le sequenze del suo film ideale: ci chiedevamo, tra l'altro, in qual*

suggestionante maniera il " calvario " del peone Sebastian, in " Maguey ", potesse essere ritmato parallelamente alla processione del " Corpus Domini ", sviluppantesi in altrettanto nobile e pietosa severità. Ma a questo, come ad altri interrogativi, soltanto il genio di chi era riuscito a concepire la luminosa epopea di Que viva Mexico! *poteva dare una risposta.*

Il materiale ordinato dal Leyda rimarrà l'unica " storia vivente " dell'impresa messicana di Eisenstein. Ogni altra possibile manipolazione di essa, nel tentativo di sostituirsi all'artista, recherà nuova offesa alla memoria di chi, unico nella storia del film, è sempre e comunque rimasto fedele all'impegno di dare al cinema una totalità d'espressione (1).

LEONARDO AUTERA

---

(1) Dopo il ritrovamento di tutto il materiale negativo di *Que viva Mexico!*, sono corse voci che anche i registi Yutkevic ed Aleksandrov e l'operatore Tissé avrebbero in animo di ritentare, « rispettando le idee ed i principi di Eisenstein », la realizzazione del grande progetto incompiuto. Che due, delle tre citate personalità del cinema sovietico, abbiano vissuto il vantaggio di collaborare al Messico a fianco dell'artista scomparso, non le qualifica sufficientemente per tentare un'impresa che ragioni ormai ovvie destinano al fallimento.

Note

Il cinegiornale tra l'informazione e il documento

Con la Mostra internazionale del cinegiornale, che quest'anno è giunta alla seconda edizione dopo l'esordio del 1957, la Mostra di Venezia ha esteso la propria attività ad un settore della molteplice vita del cinema che sin qui non aveva trovato ospitalità in nessuna rassegna cinematografica. E' vero, dunque, che al cinegiornale d'attualità viene fatto posto in una mostra d'arte cinematografica molto tardi rispetto alle sue origini, che tendono per molti aspetti a confondersi e ad identificarsi con quelle stesse del cinema.

« La maggior parte di questi film primitivi — scrive Lewis Jacobs a proposito degli inizi del cinema americano — erano semplici cronache: avvenimenti internazionali, personalità mondiali, paesi stranieri, fatti d'interesse locale e contingente..... le due guerre che si combattevano sul fronte internazionale (la guerra boera e la ribellione dei Boxer in Cina) vennero illustrate, se non con sapore di autenticità, con molto calore ». Siamo infatti agli inizi del secolo, e se qualche volta queste cronache sono ricostruite invece che essere realmente delle riprese di attualità, ciò dimostra che il cinema si preoccupa di rispondere alle esigenze di informazione del suo pubblico. In ogni caso la storia dei cinegiornali è ancora da scrivere, anche se promette di essere interessante. Certamente il cinegiornale come lo intendiamo oggi nasce molto tardi: deve attendere l'applicazione della colonna sonora. C'erano stati in precedenza dei cortometraggi di attualità, ma non esisteva ancora il linguaggio serrato e veloce del cinegiornale sonoro, la sua suddivisione in vari avvenimenti, politici, mondani, sportivi e di varietà, a somiglianza del giornale stampato, né esisteva, come si è visto in questo dopoguerra, il giornale sportivo.

Così, l'iniziativa della Mostra di Venezia — che potrebbe essere integrata in futuro con l'allestimento di mostre retrospettive e storiche del cinegiornale — serve a testimoniare la vitalità, l'efficienza e la qualità dei servizi che esso rende nell'informazione dell'opinione pubblica. Oggi, per esempio, la diffusione della televisione e la trasmissione del telegiornale fino a più edizioni nella stessa giornata, per non parlare degli avvenimenti trasmessi con vasti collegamenti internazionali in ripresa diretta, obbligano il cinegiornale ad una trasformazione rispetto agli schemi tradizionali. Per quanto organizzata e veloce possa essere la distribuzione delle sue copie, il telegiornale arriverà sempre prima, ad un più vasto numero di persone e con maggiori particolari. La II Mostra internazionale del cinegiornale, perciò, è servita anche a conoscere l'attuale momento di questa trasformazione che dovrebbe mettere in grado il cinegiornale di assolvere a compiti sin qui trascurati. Esso dovrebbe, oggi, do-

cumentare e commentare avvenimenti del più diverso genere, ma senza l'assillo di dare con tempestività, e in qualsiasi forma, una notizia. Di questa può scoprire cause ed effetti, relazioni ed incidenze, illuminandola, nel suo significato più ampio. Insomma, esso può passare dall'esposizione fredda e sintetica della notizia all'informazione vera e propria, precisa e documentata. E in questo senso gli argomenti e gli spunti possono essere forniti non solo dalla stretta attualità.

Questi sono, dunque, i motivi informatori di questa nuova manifestazione della Mostra di Venezia e senz'altro si può affermare che la seconda rassegna ha corrisposto pienamente ad essi. Quanto dice il regolamento a questo proposito (cioè che si intende «segnalare con solenne pubblico riconoscimento il valore dei cinegiornali di attualità come documento di vita e di cronaca») ha trovato una rispondente eco nella II Mostra internazionale del cinegiornale. Va notato, però, subito il caso sorprendente e contrastante con tutto il resto della manifestazione relativo alla partecipazione italiana. Infatti, dei tanti cinegiornali che si pubblicano ogni settimana in Italia (una decina all'incirca) uno solo è stato presentato, il «Caleidoscopio Ciak», e per di più in una miserevole edizione settimanale che sarebbe stato meglio se non fosse stato presentato, tanto scadente si è dimostrato il suo livello posto per di più a confronto di quello particolarmente curato dei cinegiornali stranieri. Infatti, quasi tutte le case di produzione, nell'ambito dei termini di regolamento, hanno preferito preparare edizioni speciali dei loro cinegiornali, scegliendo gli avvenimenti più interessanti, e ovviamente più rappresentativi della loro tecnica di produzione, realizzati nell'ultimo anno. Pare evidente anche a noi che non avrebbe avuto senso di mettere a confronto le edizioni normali dipendenti da una serie di fattori non controllabili, che influiscono sulla qualità dei singoli avvenimenti. L'edizione speciale ha consentito invece di porre in evidenza il massimo livello possibile delle singole produzioni.

*La partecipazione alla Mostra, che è stata di ben diciassette cinegiornali di quattordici diverse nazionalità, ha consentito anzitutto di osservare che esiste uno «standard» tecnico usuale, cioè una tecnica di ripresa e di impaginazione, comune a una grande maggioranza dei cinegiornali; in altre parole un livello giornalistico che è frutto di esperienze e di abilità, al di sotto del quale non è sceso alcuno dei cinegiornali presentati, tranne, come abbiamo detto, quello italiano. Non sempre, però, a questo livello tecnico è corrisposta una significativa scelta e una illustrazione adeguata, sul piano espressivo degli argomenti. La sufficienza tecnica della realizzazione del cinegiornale, in questo panorama offerto dalla II Mostra, ha dimostrato con tutta evidenza di non bastare a nascondere la banalità degli argomenti trattati, la mancanza di invenzione, e, non ultima, l'inesistenza di una sensibilità e di un'*arte *giornalistica che riscontriamo per esempio, a paragone nel campo del giornalismo stampato. E tanto ciò è apparso evidente nella Mostra in quanto alcuni dei cinegiornali in concorso avevano tutte queste qualità.*

In questa categoria, che vorremmo definire di piatta amministrazione, collochiamo, a parer nostro, i due cinegiornali dell'U.R.S.S. (produzione Stabilimento centrale dei film documentari), i due cinegiornali cecoslovacchi, quello jugoslavo (produzione Filmske Novosti), quello belga e quello spagnolo. Sono cinegiornali realizzati correttamente, ma gli avvenimenti in essi trattati non

vanno al di là di una esposizione superficiale e banale, di una illustrazione esterna e incompleta dell'argomento. Qualche volta, poi, alcuni di questi cinegiornali rivelano un intento didascalico che li rende non più strumenti di informazione ma mezzi di propaganda.

Per tutti gli altri, intendiamo, invece (in quanto essi ce ne forniscono l'occasione) soffermarci con un riferimento specifico.

Il cinegiornale francese « Gaumont », che ha ottenuto la Targa d'argento, massimo riconoscimento della Mostra, è senza alcun dubbio un cinegiornale realizzato con rara maestria, qualche cosa di simile, per fare un paragone, ai quotidiani più autorevoli. Non per niente esso ha alle sue spalle molti anni di attività e di esperienza bene assimilata. La scelta degli avvenimenti è ottima, la ripresa accurata e sufficientemente illustrativa, l'impaginazione rapida senza essere caotica. Inoltre, questo cinegiornale pubblica anche particolari ed esaurienti servizi, realizzati con estrema cura, su questioni non di stretta attualità, ma di notevole importanza per l'informazione dell'opinione pubblica, come, ad esempio, il servizio sulla festa del primo maggio a Pekino, con particolare riferimento ed obiettività ai problemi politici ed economici che l'esistenza dello Stato comunista cinese comporta.

Il cinegiornale tedesco e quello polacco, quest'ultimo veramente interessante, hanno ottenuto la Targa di bronzo della Mostra ex-aequo. Il cinegiornale tedesco ha dimostrato di essere ricco di avvenimenti, attento, accurato ed esauriente nell'esposizione. Quello polacco ha rivelato possibilità e strutture anche insolite: piano ed antiretorico nell'illustrare la ricostruzione del paese, acuto nell'osservazione di costume umano nella scoperta degli interessi della gente, intelligente e profondo, come tecnica e come espressione, nella esposizione di nuovi metodi di studio nelle scuole. Si può, anzi, senz'altro dire che il cinegiornale polacco (produzione Witwornia Filmow Dokumentalnijch) ha dimostrato la possibilità di utilizzare la più matura ed esperta tecnica di ripresa in funzione di scoperta umana di fatti ed aspetti della vita quotidiana di un popolo, compiuta con uno stile semplice e chiaro.

Al cinegiornale olandese (produzione Poligoon-Profilti) che lo scorso anno si era meritato la Targa d'argento, la giuria ha assegnato un diploma speciale menzionandone « la continuità dell'alto livello, la originalità e la vivacità dei soggetti, la tecnica giornalistica delle riprese ». Il « Polygoon » è infatti, come il « Gaumont », un cinegiornale di grande qualità tecnica ed espressiva, la sua esposizione è accurata ed analitica, ma contemporaneamente rapida ed efficace. Accanto agli avvenimenti della vita pubblica, ripresi sempre con tecnica veramente originale, come ad esempio una visita della Regina Elisabetta di cui cerca di cogliere il senso più profondo e simpatico al di là dell'apparenza protocollare, sono considerati con vivissima attenzione i fatti di costume e il genere di varietà, come il bellissimo Derby nazionale dei piccioni viaggiatori, al quale i realizzatori hanno saputo imprimere un ritmo espressivo molto efficace.

Di alcuni altri cinegiornali la giuria ha sottolineato nel suo verdetto i particolari meriti e valori. Degli altri due francesi in concorso, il « Pathé » e l'« Actualité française », ha posto l'accento sul loro « impegno giornalistico » e sulla « resa spettacolare ». Si tratta, in verità, di cinegiornali di ottimo livello, attenti, tanto da sembrare pignoli, nell'informazione politica, preoccupati di esporre obiettivamente gli aspetti delle varie questioni (tutti i cinegiornali fran-

cesi illustravano gli avvenimenti e le giornate del pronunciamento militare in Algeria e l'ascesa al potere di De Gaulle, ma sia il « Pathé » che l'« Actualité française » dei vari fatti e delle diverse posizioni politiche del momento davano il resoconto più ampio e più obiettivo possibile).

Del cinegiornale indiano (produzione Film Division-Ministry of Information and Broadcasting) la giuria ha segnalato il « notevole interesse degli aspetti sociali e spirituali ». Questo cinegiornale, infatti, è costruito con stile semplice ma attento all'aspetto umano delle varie questioni, ai sentimenti e preferisce interessarsi dei più vari argomenti di non stretta attualità pur di cogliere anche in ristretti margini un lato inedito e simpaticamente curioso.

Forse un po' lento come impaginazione, il cinegiornale giapponese, ricordato nel verdetto per la « qualità cronistica di un avvenimento scientifico », preferisce esporre con chiarezza analitica e rigore di riferimenti e di illustrazione i suoi argomenti. Prodotto dalla società Yomiuri Yeigasha, questo cinegiornale nel tono semplice e in un certo senso gentile della sua esposizione, ricorda la sua parentela con lo stile del cinema di quel paese e delle relative tradizioni. Infine, ultimo di queste nostre note, il cinegiornale svizzero, citato dalla giuria per « l'abilità tecnica delle riprese di una manovra aerea », pur non eccellendo nelle altre sue parti, è un tipico esempio di stile semplice, chiaro e sufficientemente illustrativo, ricco e sensibile ai più vari temi.

In complesso, dunque, il panorama è apparso esauriente anche se molti cinegiornali sono stati assenti e se di taluni paesi, come Stati Uniti e Gran Bretagna, non si è visto niente. Buono ed eccellente il livello nella maggior parte dei casi e, in taluni dei partecipanti, addirittura eccellente, di alto valore giornalistico e di elevato livello espressivo. Ed è proprio quest'ultimo caso — un caso evidentemente da portare ad esempio e da imitare — che scopre la funzione e l'importanza odierna dei cinegiornali: informare e documentare esaurientemente, nello stile giornalistico e nelle forme espressive proprie del cinema, l'opinione pubblica sui fatti e sui problemi di attualità. A questo livello crediamo siano senz'altro da collocare il cinegiornale francese e quelli polacco, olandese e tedesco.

CLAUDIO TRISCOLI

Soltanto scalfite le frontiere d'Europa

Alla sua terza prova, la Giornata del film europeo stenta ancora a richiamare su di sè quell'attenzione che le elevate finalità del suo programma non dovrebbero mancare di suscitare presso ogni individuo interessato a una più sincera espansione del suo naturale anelito di libertà, di comprensione e di cooperazione, oltre ogni limite imposto dalle convenzioni nazionalistiche. Tale attenzione è venuta a mancare sia da parte della stampa, che si è limitata, tutt'al più, a registrare senza commenti l'avvenimento, sia da parte dei produttori di vari Paesi dell'Europa Occidentale, le cui coscienze non si sono ancora risvegliate ad una delle più sane esigenze del cittadino europeo o, quanto meno, hanno dato prova di non credere nella lealtà e nella bontà dell'iniziativa veneziana, lasciandone cadere i ripetuti appelli.

Piuttosto che ad un troppo tepido interesse per la problematica europeistica,

vogliamo pensare che il tono minore in cui si è svolta questa terza " Giornata del film europeo " sia dovuto al destino che travolge un po' tutte le manifestazioni cinematografiche veneziane che si svolgono ai margini della Mostra " grande ". Da qui la necessità di conferire un respiro maggiore alla particolare manifestazione, liberandola da una non soltanto presunta posizione d'inferiorità, tanto da costituire uno stimolo effettivo agli indirizzi della produzione.

Pertanto, la Giornata del film europeo, se per i motivi accennati non ha consentito una più larga eco nè una più larga partecipazione di opere in concorso, ha fatto ugualmente registrare un sensibile progresso nei confronti delle precedenti edizioni. Erano presenti film prodotti da singole nazioni, quali il Belgio, la Francia e l'Italia, ed altri realizzati in collaborazione fra tecnici di tutti, o quasi tutti, i Paesi aderenti alla Unione Europea Occidentale. Va notato, tuttavia, che non sempre tali opere rispecchiavano gli scopi precisi della manifestazione, diretti alla " creazione di un'atmosfera di reciproca comprensione e di cooperazione tra i popoli d'Europa ", bensì si limitavano ad illustrare le conquiste della tecnica ed il progresso industriale conseguiti in singoli Paesi e segnatamente in Italia: tali sono stati i casi dei documentari Arterie d'acciaio per l'oro nero *di Filippo Paolone,* Il progresso tecnico del lavoro *di Stefano Canzio, e* Venezia città moderna *di Ermanno Olmi. Altri cortometraggi, pur di squisita fattura come* Nostra umanità *di Giampiero Pucci, e* I nostri figli ci scrivono *di Michele Gandin, trascendevano il programma specifico della Giornata, il loro appello umanitario essendo rivolto a sentimenti di comprensione e di fraternità di ordine più universale. Giustamente la giuria, presieduta da un appassionato europeista, Dénis de Rougemont, non ha creduto opportuno, all'atto dell'assegnazione dei premi, di prendere in considerazione tali opere, che avrebbero potuto svisare il significato reale della manifestazione.*

Nelle poche opere rimaste in concorso gli apporti sul piano espressivo sono stati assai limitati e, per quanto riguarda i cortometraggi, del tutto insignificanti. La Communauté Européenne Charbon Acier, *di Pierre Biro-Marcello Pagliero-Anton Weber, premiato con " medaglia d'argento ", si limita ad illustrare, con intendimenti prettamente didattici, il significato ed il funzionamento della C.E.C.A. Ad analoghi motivi, ed al concetto sostanziale della necessità di convogliare a vantaggio comune le ricchezze minerarie ed industriali europee, si rifà un altro documentario dei medesimi autori,* Europa. *Con occasionali, e spesso arbitrari, accostamenti di immagini, che tenderebbero a raffrontare determinati aspetti del costume italiano con usanze non dissimili di altri Paesi europei, appare costruito* Viaggio in Europa, *di Mino Loy. Un tema più originale presenta* Decembre, mois des enfants, *realizzato in 16 mm. per conto dell'U.E.O. da tecnici del Belgio, Francia, Gran Bretagna, Lussemburgo e Olanda, e coordinato dal regista belga Henri Storck: la descrizione dello svolgimento delle feste natalizie nei suddetti Paesi offre l'occasione per dimostrare come i miti dell'infanzia siano comuni a tutti i bimbi nati sotto lo stesso cielo d'Europa.*

L'unico film a soggetto presentato in concorso è stato La legge è legge, *una coproduzione italo-francese realizzata da Christian-Jaque. In questo caso le finalità europeistiche scaturiscono soltanto di riflesso dalla paradossale situazione centrale di una vicenda ideata per fornire, piuttosto, il maggior numero di occasioni umoristiche ai due attori comici forse oggi più quotati in Europa.*

Otarova Vdovà (La vedova di Otar) di Mikhail Ciaureli (U. R. S. S.). (Zhorzholiani, B. Andronikashvili; *a sinistra*: Veriko Angiaparidze, G. Scenghelaia).

Nattens ljus (Luci della notte) di Lars-Eric Kjellgren (Svezia). (Marianne Bengtsson, Gunnar Björnstrand).

SEZIONE INFORMATIVA. *Smultronstallet* (Alla fine del giorno) di Ingmar Bergman (Svezia). (Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Victor Sjöström, nella foto a destra).

Nara livet (Alle soglie della vita) di Ingmar Bergman (Svezia). (Ingrid Thulin, Bibi Andersson).

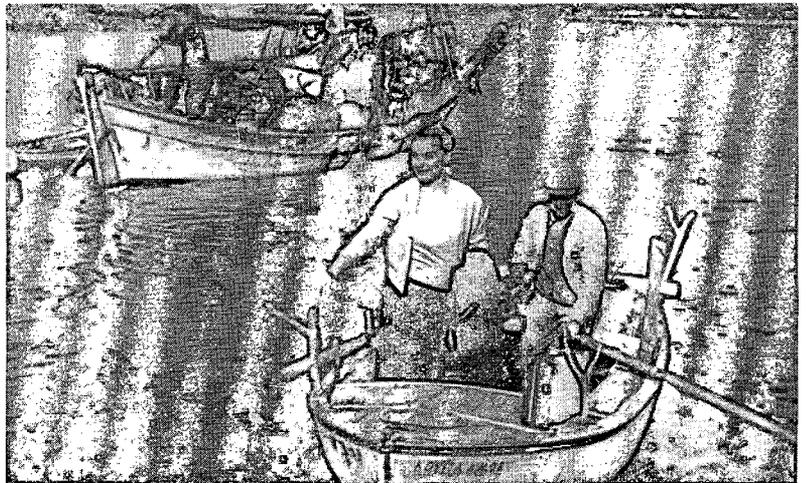
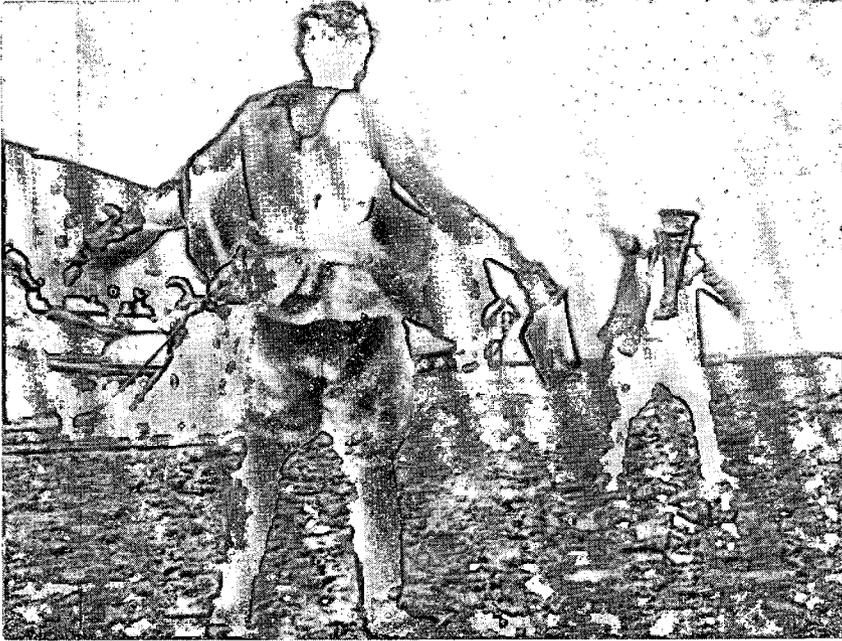
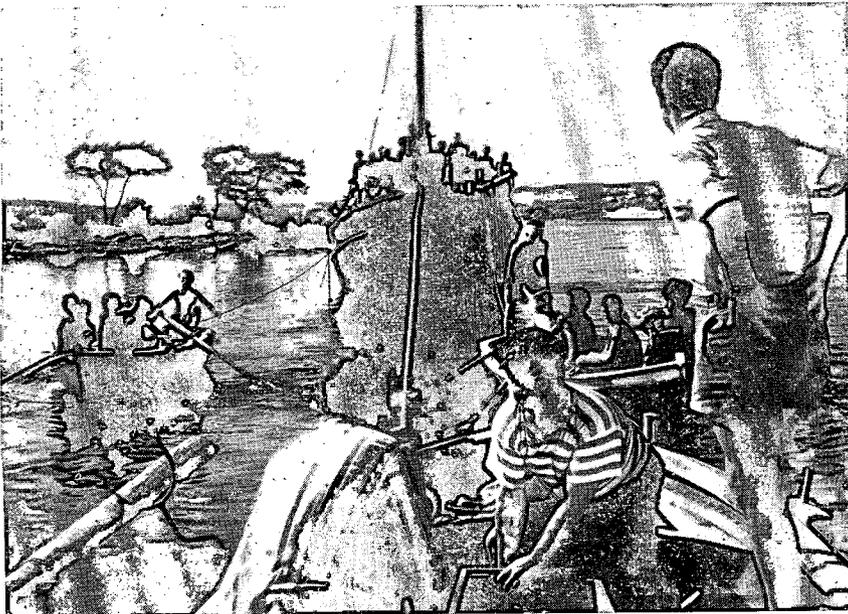
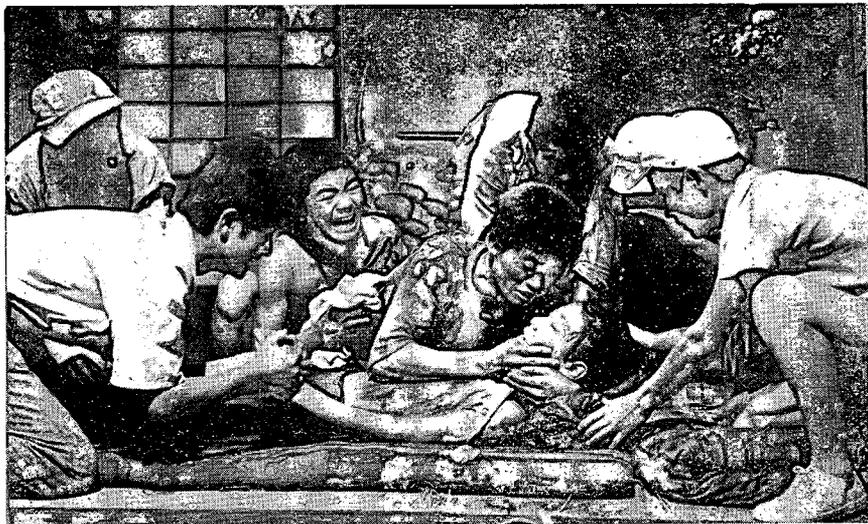
I soliti ignoti di Mario Monicelli (Italia). (Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni).

Kanonen serenade - Pezzo, capopezzo e capitano di Wolfgang Staudte (Germania-Italia). (Vittorio De Sica). SOTTO: *Ballata spagnola* di Gian Rocco e Pino Serpi (Italia).

The Defiant Ones (La parete di fango) di Stanley Kramer (U.S.A.). (Tony Curtis, Sidney Poitier, Cara Williams). A LATO: *The Goddess* (La divina) di John Cromwell (USA). (Kim Stanley, Lloyd Bridges).

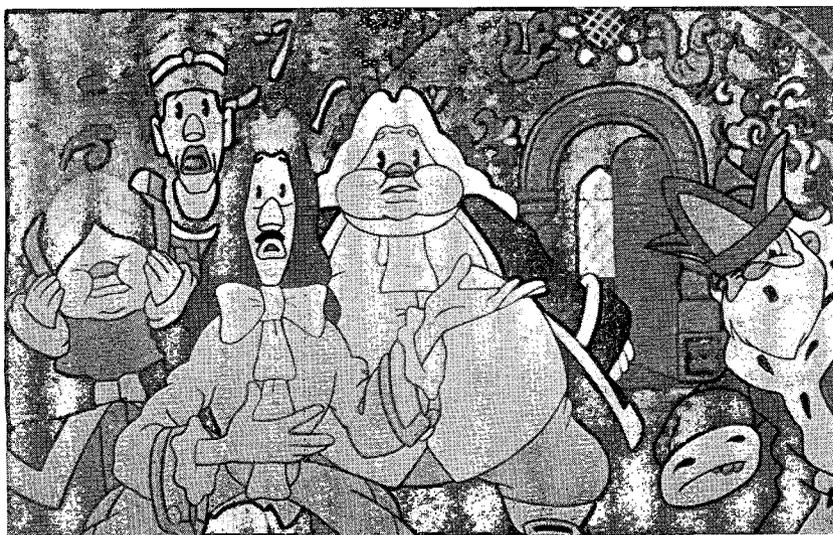
St. Louis Blues (St. Louis Blues) di A. Reisner (USA)

Weddings and Babies (Matrimoni e bambini) di M. Engel (USA). (Viveca Lindfors, John Myhers).

Alaas koupkoyakoy (L'isola del silenzio) di Lila Courcoulacou (Grecia). (Nina Sguridou).

Haz a Sziklak Alatt (La casa ai piedi della roccia) di K. Makk (Ungheria).

Rasskaz Mori Materi (Il racconto di mia madre) di Juli Raisman (U.R.S.S.).

Crni biseri (Le perle nere) di Toma Janic (Jugoslavia).

FESTIVAL DI KARLOVY VARY. *I sette dimenticati* di Hisamatsu (Giappone)

L'uomo dai calzoni corti di Glauco Pellegrini (Italia). (Memmo Carotenuto, Edoardo Nevola).

Dosanco (Benkei non tornerà più) di Seigo Kanego (Giappone).

IN ALTO A SINISTRA: *Unternehmen Teutonenschwert* (Cperazione « Spada teutonica ») di Annelie e Andrew Thorndike (Germania Orientale), premio principale al Festival di Karlovy Vary. *Tikhii Don* (Il placido Don) di Sergeï Gherassimov (U.R.S.S.), Gran premio ex-aequo. A LATO: *Svoga tela gospodar* (Padrone del proprio corpo) di Fedcr Hanzekovic (Jugoslavia). (Marija Kon).

V nektorom tzarstve (In un impero) di I. Ivanov-Vano (U.R.S.S.), premio del film a disegni animati.

Si tratta, comunque, di un raccontino garbato, in cui Totò e Fernandel, nelle vesti rispettive di un contrabbandiere italiano e di un doganiere francese, uniti da un fondamentale sentimento di simpatia e di amicizia, ma divisi da quelle assurde convenzioni nazionalistiche costituite dalle frontiere, offrono una nutrita serie di contrasti spesso godibili e dispiegano una notevole varietà di toni e di espressioni, cedendo di rado al facile macchiettismo. Riguardato nell'ambito del programma della manifestazione, La legge è legge, *proprio in virtù della facile comunicativa che ispira presso lo spettatore, ha il merito non trascurabile di far intendere con elementare immediatezza alcune ragioni per la abolizione delle frontiere doganali. Un tema analogo è stato affrontato anche dal già citato regista Henri Storck in un film presentato fuori concorso perchè di produzione non recente. In* Het Banket der Smokkelaars *(Il banchetto dei contrabbandieri, 1951) la polemica è, però, più aspra e dichiarata, tendendo a dimostrare che le frontiere nazionali sono di esclusivo appannaggio agli industriali disonesti ed alle frodi dei contrabbandieri; i quali, nella scena che ha offerto il titolo al film, brindano alla loro stabilità e ne auspicano addirittura un incremento.*

Completava il programma un documentario a lungometraggio di produzione italiana, Un giorno in Europa, *realizzato da Emilio Marsili con intendimenti espressamente europeistici. Giustapponendo una serie di immagini di vita quotidiana, come viene trascorsa in regioni tra le più lontane e diverse d'Europa, l'autore ha inteso dimostrare che sotto le apparenze di una diversità di costumi stanno un'identica maniera di affrontare i problemi di ogni giorno, un'identica serenità di lavoro ed un patrimonio culturale da secoli vissuto in comune. Ma il Marsili ha avuto il torto di soffermarsi maggiormente su quelle esteriori somiglianze che con uguale facilità avrebbero potuto essere estese ad ogni altro Paese del globo, piuttosto che rifarsi a più specifiche ragioni di ordine geografico ed economico, oltre che culturale. Il racconto, dunque, scantona spesso in alcune arbitrarietà, nonchè in alcune contraddizioni per la tesi che svolge. Un giudizio di merito va dato limitatamente alla genuina freschezza di alcuni brani, a certe ariose aperture della fotografia a colori per grande schermo e ad un suggestivo commento musicale dovuto all'estro di Teo Usuelli.*

Assente anche quest'anno, per la terza volta, il film che apportasse il sincero contributo di un artista alla causa europea, il prezioso trofeo — una riproduzione del " Ratto d'Europa " — destinato a quest'opera ideale, è rimasto ancora chiuso nella sua custodia. Se si potrà dire, il prossimo anno, che ciò avrà costituito un sia pur formale incoraggiamento, per gli ingegni più maturi, ad operare nella direzione auspicata dal programma della manifestazione, anche la terza Giornata del film europeo, coi suoi modesti risultati, non avrà mancato alle sue ragioni più concrete.

LEONARDO AUTERA

Pellicole presentate alla terza Giornata del film europeo:

VIAGGIO IN EUROPA — **Regia:** Mino Loy - **fot.** (Ferraniacolor, Totalscòpe): Benito Romano Frattari - **musica:** Carlo Franci - **prod.:** Documento Film - **origine:** Italia, 1958. Documentario a cortometraggio.

DECEMBRE, MOIS DES ENFANTS (t.l. **Dicembre, mese dei bambini**) — **Regia:** Herni Storck - Documentario a cortometraggio realizzato a colori ed

a 16 mm. per conto dell'U.E.O. da tecnici del Belgio, della Francia, dell'Inghilterra, del Lussemburgo e dei Paesi Bassi (1958).

EUROPA — Regia: Pierre Biro, Marcello Pagliero, Anton Weber - **fot.:** (a colori e per grande schermo): Albert Hoecht, Pierre Levent, André Villard - **musica:** Guy Bernard - **prod.:** Les Films Roger Leenhardt - **origine:** U.E.O., 1958. Documentario a cortometraggio.

UN GIORNO IN EUROPA — Regia: Emilio Marsili - **sogg.:** E. Marsili - **scenegg.:** G. B. Angioletti, Jean Tardieu, E. Marsili, Riccardo Ghione, Francesco Tagliamonte - **fot.** (Ferraniacolor, Totalscope): Ubaldo Marelli, Eliò Gagliardo - **musica:** Teo Usuelli - **testo:** G. B. Angioletti - **mont.:** Mario Serandrei - **prod.:** Ezio Gagliardo per la Corona Cinematografica - **origine:** Italia, 1958. Documentario a lungometraggio. Questo film è stato proiettato anche nel quadro della Sezione informativa.

LA COMMUNAUTE' EUROPEENNE CHARBON ACIER (t.l. **La Comunità Europea Carbone Acciaio) — Regia:** Pierre Biro, Marcello Pagliero, Anton Weber - **fot.** (a colori): Albert Hoecht, Pierre Levent, André Villard - **musica:** Guy Bernard - **prod.:** Les Films Roger Leenhardt - **origine:** U.E.O., 1958. Documentario a cortometraggio.

LA LEGGE E' LEGGE - LA LOI C'EST LA LOI — Regia: Christian-Jaque - **sogg. e scenegg.:** Christian-Jaque, Age, Scarpelli, Jean Manse, Jean-Charles Tacchella - **dial.:** Jacques Emmanuel, Jean Manse - **fot.:** Gianni Di Venanzo - **scenogr.:** Gianni Polidori - **int.:** Fernandel (Ferdinand), Totò (Giuseppe), Noël Roquevert, René Genin, Albert Dinan, Henri Cremieux, Nathalie Nerval, Henri Arius, Jean Brochard, Leda Gloria, Anna Maria Luciani - **prod.:** Les Films Ariane-Filmsonor-France Cinéma Production (Parigi)-Vides (Roma) - **origine:** Italia-Francia, 1958.

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

La IV Mostra del libro e del periodico cinematografico

La novità principale della quarta edizione della Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico è consistita nella presenza di una sezione che, fra le tante, presenta un indubbio interesse culturale e avrebbe potuto offrire — specie se diversamente strutturata — occasione per un utile discorso: parliamo della sezione dedicata alla " Pubblicistica italiana del periodo muto " che, attraverso l'esposizione di una sessantina di volumi e di oltre ottanta periodici, tutti editi tra il 1901 e il 1930, offriva, specie per la sezione periodici, un panorama abbastanza completo del sorgere della pubblicistica cinematografica in Italia.

Tale sezione ci offre l'opportunità di fare un discorso generale sul significato che ha, o che dovrebbe avere, la Mostra, ed è su ciò che preferiamo soffermarci piuttostochè specificatamente su questa quarta edizione, a proposito della quale ci limiteremo pertanto a dire che — nonostante talune inesattezze del catalogo illustrativo, specie per la parte dedicata alle " Fonti letterarie della produzione cinematografica " e una serie di lacune per i paesi meno accessibili (Cecoslovacchia, Austria, Spagna eccetera) — era nel suo complesso di parecchio migliorata rispetto alle passate edizioni, sia per numero di accezioni, come per la collocazione e la catalogazione dei volumi nelle varie sezioni. Rilevato tale miglioramento, teniamo, però, a sottolineare come ciò che a nostro avviso è più

discutibile della Mostra non sia affatto la sua più o meno perfetta organizzazione, quanto piuttosto gli obbiettivi limiti che le derivano dal tipo di impostazione su cui essa è basata. Quale può essere infatti il senso, o diremo meglio, l'utilità, di una "Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico"? Esiste a una tale domanda un duplice tipo di risposta. Una manifestazione del genere può infatti essere del tipo mostra-mercato, oppure può avere soltanto scopi culturali. Nel primo caso è evidente che essa dovrebbe assumere un aspetto del tutto differente da quello attuale: dovrebbe essere volta, cioè, ad una mera opera di diffusione "orizzontale" e, pertanto, essere fornita di più copie per ogni volume, di particolari facilitazioni rateali e di tutti gli strumenti che caratterizzano, d'altronde, oramai da tempo, i periodici "giri pubblicitari" che molte case editrici vanno sempre più organizzando. Ma, poichè una manifestazione, in tale senso impostata, non interesserebbe tanto la direzione della Mostra di Venezia, per lo meno sul piano organizzativo, quanto piuttosto le varie case editrici, ci sembra che sia nostro compito occuparci piuttosto del secondo caso e cioè della manifestazione avente puramente scopi culturali.

Ora, se è chiaro che la Mostra del libro nella sua attuale impostazione non appartiene al primo tipo, non è tuttavia troppo evidente come essa possa assolvere del tutto alle funzioni del secondo. Ciò dipende a nostro avviso da una concezione legata ancora alla mentalità delle "summae", dei "digesto" e "pandette", con le quali un tempo si pretendeva, in molti casi, di esaurire tutto lo scibile umano nel breve spazio di poche centinaia di pagine. L'articolo 2 del regolamento della Mostra del libro suona infatti nel modo seguente: "La quarta Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico comprenderà tutte le pubblicazioni edite dal gennaio 1953 al luglio 1958, periodiche e non, relativamente alla cinematografia". Innanzitutto la scelta del periodo, dovuta evidentemente a puramente meccaniche ragioni di comodo e, pertanto, evidentemente non molto significante dal punto di vista culturale. In secondo luogo la pretesa di esaurire la rassegna di "tutte" le pubblicazioni cinematografiche del quinquennio. La piena realizzazione di tale utopistico fine non dipende evidentemente tanto dalla capacità degli organizzatori, quanto piuttosto dalla obbiettiva possibilità di avere proficui contatti con le varie case editrici non solo italiane ma — diremmo, anzi, soprattutto — straniere. L'esperienza dovrebbe ormai avere insegnato che la proficuità di quei contatti è scarsa e che troppi sono gli editori insensibili, come d'altronde troppa è la difficoltà di ricorrere a tutte le case editrici di pubblicazioni cinematografiche, il che non sarebbe pretesa eccessiva per una manifestazione nell'ambito della Mostra veneziana del cinema. Il rapporto, quindi, tra la pretesa di mettere nella mostra tutte le pubblicazioni e l'effettiva "presenza" di esse è di volta in volta schiacciante.

Citeremo qualche esempio partendo dalla quarta Mostra del libro: le pubblicazioni mondiali sul film per ragazzi presenti alla Mostra erano sette; quelle sui rapporti cinema-TV-teatro (sempre per tutto il mondo) 17; gli almanacchi e gli annuari 34; la produzione libraria cinematografica cecoslovacca era complessivamente di tre volumi di cui uno è la traduzione della «Storia» del Sadoul; quella francese di 24 volumi più otto annuari. E' chiaramente impossibile con un siffatto numero di "presenze" offrire un esauriente panorama

mondiale, il che, come si è visto dal citato art. 2 del regolamento della Mostra, sarebbe quanto gli organizzatori si proponevano. D'altronde anche qualora, con un supremo sforzo organizzativo, e superando le numerose difficoltà finanziarie e logistiche, gli organizzatori fossero riusciti a raddoppiare il numero dei volumi da esporre dietro le vetrine del palazzetto Bevilacqua-La Masa, la portata culturale della Mostra del libro non sarebbe stata di molto più rilevante. Ciò non solo per la già accennata scelta del periodo, arbitraria in quanto non corrispondente ad un " periodo " cinematografico, ma soprattutto in quanto la visione, ad esempio, di una rivista cinematografica giapponese, comprensibile solo al delegato dell' " UNIJAPAN ", non può lasciare traccia alcuna anche nel visitatore più provveduto. E lo stesso si può dire per la produzione editoriale cecoslovacca o jugoslava, polacca o indiana, bulgara o araba. Tutto ciò è, come abbiamo detto, legato ad una particolare impostazione della rassegna, che, pur essendo al suo quarto anno di vita, e malgrado i sensibili miglioramenti che dalle scorse edizioni a quest'ultima le vanno obbiettivamente riconosciuti, non ha ancora trovato un suo volto ben definito, non ha saputo porsi limiti e ad un tempo fini ben precisi. La soluzione potrebbe essere a nostro avviso quella di un'impostazione di tipo — per usare un termine da corso universitario — monografico: che tendesse cioè, sì, ad offrire esaurienti panorami, ma piuttosto che di una produzione editoriale indiscriminata nello spazio e nel tempo, di particolari periodi, o di particolari paesi, o, meglio ancora, di particolari argomenti. Chiariamo con un esempio. Nessuno potrebbe mettere in discussione l'interesse di una Mostra del libro dedicata a Charlie Chaplin. In essa potrebbero essere esposti, se non tutti, buona parte dei libri che nella storia della pubblicistica cinematografica sono stati dedicati alla figura e all'opera del regista-attore. Probabilmente con un dispendio finanziario ed un impegno organizzativo di poco maggiori a quelli impiegati per organizzare le Mostre nella loro attuale impostazione si raggiungerebbero risultati ben più soddisfacenti. D'altronde una Mostra organizzata in siffatta maniera non potrebbe limitarsi a pubblicare un semplice opuscoletto, che, nella migliore delle ipotesi, è sul piano di un comune buon catalogo editoriale. Ai visitatori della Mostra dovrebbe essere invece offerta una pubblicazione, che pur avendo un'appendice puramente catalogica, contenesse veri e propri saggi bibliografici sull'argomento. Avrebbe così finalmente un senso la presenza di opere in lingue incomprensibili ai più, quando " schede " appositamente scritte da specialisti — o addirittura veri e propri saggi a seconda dei casi — illustrassero la posizione di una determinata rivista giapponese, o il senso di una pubblicazione cinese. Le nove Sezioni generali, in cui è stata divisa quest'anno la Mostra, potrebbero in tale caso esse stesse offrire gli argomenti per altrettante edizioni della manifestazione, che potrebbe, di conseguenza, essere, un anno, dedicata all' " Estetica e critica ", un altro alla " Tecnica ", un altro ancora ai " Rapporti tra cinema televisione e teatro " e così via, senza dire che, oltre che alle sue attuali sezioni interne, la Mostra potrebbe essere dedicata a personalità del mondo del cinema come Chaplin, Eisenstein o Clair, o a determinati periodi quali il " neorealismo ", o a temi quali il " divismo " o il " western ", o alla pubblicistica cinematografica dei vari paesi (ad es. " L'editoria cinematografica in U.S.A. "). Ciascuna edizione, di Mostre in tale modo organizzate, darebbe un contributo di indiscutibile rilievo alla conoscenza bibliografica sul cinema e potrebbe addirittura

segnare un punto di arrivo o comunque un imprescindibile dato per taluni temi o argomenti.

L'importanza di queste Mostre, che chiameremo dunque monografiche, è stata d'altronde quella che ha mosso gli organizzatori di quest'anno a istituire la "Sezione storica" dedicata, come si è detto, alla "Pubblicistica italiana del periodo muto". Novità interessante, come si è detto all'inizio, ma claudicante, per la mancanza di un'adeguata pubblicazione che chiarisse il significato e la posizione dei vari libri e dei vari periodici. In altri termini — per tornare all'esempio delle riviste — una copia (o anche due o tre) di una determinata rivista, illustrata da due telegrafiche righe sul catalogo può al massimo soddisfare la curiosità, non certo riempire un "vuoto culturale". Quell'unica copia (o le due o tre) potrebbe invece servire da documentazione per una pubblicazione in cui i "telegrammi" venissero sostituiti da schede bibliografiche o addirittura da saggi. Che tutto ciò richieda, se non un maggiore sforzo finanziario, un più intenso (è una questione qualitativa, dunque, e non quantitativa) sforzo organizzativo è, diremmo, cosa abbastanza ovvia. Da quando il mondo è mondo, è, d'altronde, "per aspera" che si arriva "ad astra". Che poi, accanto a questa "mostra monografica", vi sia un reparto dedicato alle pubblicazioni cinematografiche edite durante l'ultimo anno, con un breve catalogo contenente soltanto sommarie indicazioni, sarà un gradito "hors d'oevre" sulle lacune del quale nessuno si sognerà mai di cavillare. Ma — ripetiamo — i sommari, anche se precisi, cataloghi, e le policrome copertine di incomprensibili pubblicazioni possono interessare il bibliofilo: non certo lo studioso di cinema.

LINO MICCICHÈ

Ringiovanire le strutture della cinematografia italiana

di ANTONIO CIAMPI

Una premessa è necessaria per chiarire che cosa si intende per mercato dello spettacolo, sotto il rispetto pratico e non teorico, poiché è difficile inquadrare negli schemi dottrinari la condotta dell'imprenditore che opera in questa industria, o del consumatore che corrisponde un prezzo per avere la facoltà di assistere ad una determinata manifestazione. Il problema presenta notevoli complicazioni che si riflettono soprattutto nelle difficoltà cui danno luogo sia la definizione della quantità prodotta, che consiste non in una merce ma in un servizio, cioè in un bene immateriale a consumo pressoché indefinito, sia la determinazione della funzione che rappresenta il costo di produzione (1). Dei due momenti principali dell'industria dello spettacolo — la produzione e la rappresentazione — le difficoltà sono maggiori per il primo, mentre per il secondo, quello della rappresentazione, si hanno dati statistici ed elementi sufficienti a tracciare le grandi linee di un vero e proprio mercato delle attività ricreative, così come si può parlare di un mercato delle materie prime e dei consumi di beni essenziali. In particolare il servizio che offre l'esercente di un teatro o di una sala cinematografica consiste nella facoltà di assistere ad un determinato spettacolo, concessa a chiunque abbia comprato un determinato biglietto. Il numero dei biglietti acquistati dal pubblico dà il numero dei servizi venduti dall'imprenditore che, costruita ed affittata una sala, offre al pubblico la rappresentazione di una commedia oppure la visione di film che egli loca dalle case produttrici direttamente o attraverso case di noleggio.

Esaminiamo pertanto questo momento della rappresentazione, con particolare riguardo ai dati dell'Italia, e sulla base del consuntivo di un anno difficile quale è stato il 1957, che conclude il lungo

---

(1) AMOROSO L.: in « Lo Spettacolo », anno I, n. 1, 1958.

periodo del primo decennio postbellico. Le quattro categorie tradizionali di consumo sono il teatro, il cinematografo, lo sport e i divertimenti popolari, tra cui primeggia il ballo. Gli elementi principali del mercato, *domanda, offerta* e *prezzo* sono costituiti rispettivamente dal numero dei biglietti venduti, dal numero delle giornate di spettacolo e dalla media dei prezzi dei biglietti. E' noto che nelle pubblicazioni ufficiali (relazione generale del Governo sulla situazione del Paese e relazione annuale della Banca d'Italia) il consumo dello spettacolo ha una classificazione non specifica e non a sé stante. Esso è compreso in una voce denominata « spettacoli ed altre spese di carattere ricreativo e culturale » e raggruppa insieme al teatro, al cinema, allo sport ed ai trattenimenti vari, i libri, i giornali e spese diverse, come fiori, giocattoli e fotografie, caccia e pesca, nonché le scommesse in genere, quelle del totocalcio ed altre collegate a manifestazioni sportive. Sono escluse le spese per l'acquisto dei dischi e degli apparecchi radiofonici e televisivi, o di altri strumenti riproduttori di suoni, di voci e di immagini, che fanno parte delle spese dei consumi di articoli domestici di uso durevole. E' probabile che la predetta classificazione risponda all'esigenza di stabilire raffronti internazionali, seguendo i metodi di indagine consigliati dall'OECE, e infatti essa riproduce il criterio di raggruppamento delle spese di « recréation », che negli Stati Uniti comprendono consumi affini (libri, riviste, giocattoli, equipaggiamenti sportivi, radio, televisione, cinema, teatro, club, scommesse sportive) differenti dalle spese di « spectator amusement », che si riferiscono esclusivamente ai cinema, teatri e spettacoli sportivi. Ma se per l'Italia si vuole parlare di un mercato dello spettacolo, bisogna limitarsi alle voci tradizionali ed a quelle nuove tipiche di tali consumi, come la radio, la TV e i dischi, escludendo tutte le altre che non hanno alcuna connessione come i fiori, i giocatoli, le fotografie, i giochi e le scommesse.

La spesa sostenuta dagli italiani per assistere agli spettacoli teatrali, cinematografici, sportivi, trattenimenti vari e per corrispondere i canoni di abbonamento alla radio ed alla televisione è stata nel 1957 pari a 175,8 miliardi (le relazioni ufficiali indicano la cifra assai più elevata di 551,5 miliardi comprensiva degli altri consumi). La ripartizione della spesa è la seguente: 112,8 miliardi per il cinematografo (64,2% della spesa totale); 29,1 miliardi per i canoni di abbonamento alla radio TV (16,5% della spesa totale); 15,3 miliardi per balli e divertimenti vari (8,7% della spesa totale); 10,1 miliardi

per lo sport (5,8% della spesa totale); 8,5 miliardi per il teatro (4,8% della spesa totale).

Con il 1957 l'andamento ha ripreso, in parte, il ritmo di accrescimento degli anni migliori di questo dopoguerra. Rispetto al 1956 presenta un rialzo del 2,4%, proporzione più elevata di quella verificatasi tra i due anni precedenti (1,8%). L'andamento del *trend* complessivo non si ritrova, però, nei singoli tipi di spettacolo, nei quali l'analisi tendenziale mostra andamenti divergenti, a forbice, nel senso che alcuni tipi di spettacolo — come lo sport, i trattenimenti vari e le radioaudizioni — continuano o cominciano a diminuire. Rispetto al 1950, anno-base dell'attuale congiuntura economica, la diversità di tendenza nella spesa scompare e tutti indistintamente i tipi di spettacolo presentano aumenti, in misura anche considerevole: il teatro del 16,8%; lo sport del 68,6%; il cinematografo del 77,9%; i trattenimenti vari dell'86,3% e la radiotelevisione del 280,9%. La spesa complessiva, passando da 92,5 a 175,8 miliardi di lire aumenta del 90% e l'espansione risulta superiore a quelle del reddito e dei consumi in genere. Infatti il reddito lordo nazionale dal 1950 al 1957 è aumentato del 79,1%, la percentuale d'incremento dei consumi privati è del 66,8%. Tuttavia, negli ultimi due anni, 1956 e 1957, si è registrata una diminuzione della incidenza della spesa degli spettacoli sul reddito nazionale e sui consumi e le percentuali sono scese, rispettivamente, dall'1,3% all'1,2% e dall'1,8% all'1,7%. Ma se aggiungiamo la spesa affine, classificata fra quelle degli articoli durevoli di uso domestico, riguardante l'acquisto di apparecchi radio, televisione e dischi (almeno 100 miliardi nel biennio 56-57), le percentuali di incidenza delle spese riunite riprendono ed anzi migliorano i precedenti rapporti sul reddito e sui consumi, confermando che la propensione al consumo segue la dinamica della popolazione e del reddito, nonostante le variazioni nel gusto del pubblico.

Fermiamoci ad esaminare la voce più importante, il cinematografo, che rappresenta il 64,2% della spesa totale di tutti i tipi di spettacoli ed il 76,9% della spesa dei tipi tradizionali, radio e televisione escluse. La cifra complessiva di 112,8 miliardi, di fronte ai 116,7 del 1955 ed ai 116 del 1956, mantiene al mercato italiano un primato nell'Europa continentale (in concorrenza soltanto con quello tedesco), ed è impressionante nel suo insieme, ma non tanto se si rapporta al numero degli spettatori. I biglietti venduti nelle sale italiane sono stati nello scorso anno 758 milioni, di fronte ai 790 milio-

ni del 1956, ed agli 819 milioni del 1955, che rappresentano la punta massima. Il numero delle giornate di spettacolo è stato poco più di due milioni, la spesa media per abitante pari a 2.276 lire lire, cioè circa 200 lire al mese pro-capite; e tale spesa ha un'incidenza sul reddito medio nazionale che non raggiunge l'1%. Per ogni 100 lire di reddito, gli italiani hanno speso nel 1957 esattamente 76 centesimi per vedere i film.

Il cinematografo rappresenta nel nostro paese un consumo popolare, non solo fra tutti i tipi di spettacolo, ma anche nel più vasto settore delle spese considerate voluttuarie, dove mantiene il fanalino di coda, dopo il tabacco, l'alcool ed altri consumi non necessari. A tale carattere popolare corrisponde una organizzazione capillare delle attrezzature dell'esercizio, che si irradia nella lontana periferia, accostando agli schermi quasi l'intera popolazione, compresa quella rurale e di zone dell'alta montagna. Proprio per questo carattere popolare (a differenza del teatro, che ha un pubblico prevalentemente mondano dei grandi centri) il mercato del cinematografo ha validamente resistito all'inversione di tendenza dell'attuale congiuntura, determinata dalla concorrenza di altri divertimenti, di altri svaghi, di altre spese. Non solo la televisione, ma anche i dischi, i vari apparecchi riproduttori di suoni, di voci e di immagini, i « juke-boxes », i « flippers » di importazione americana, altri tipi di giochi e di svaghi, la motorizzazione ed il turismo di massa festivo, stanno operando forti spostamenti nella scelta fra le spese non necessarie.

L'incremento del consumo dello spettacolo è tuttavia superiore a quello che risulta dalle nude cifre, poiché il processo di meccanizzazione dei mezzi di diffusione e di circolazione dei programmi artistici rende sempre più difficile e la definizione della quantità prodotta e la determinazione della quota di reddito destinata dai consumatori. Quest'ultima veniva calcolata generalmente — attraverso rilevazioni dirette o indirette — in base al numero ed ai prezzi dei biglietti venduti per accedere nei locali destinati ad offrire pubblici spettacoli e trattenimenti. Senonché, il rapporto simultaneo domanda-offerta e prodotto-consumatore tende ora a spostarsi grazie all'azione di vari espedienti ed al ricorso a forme di pagamento differito (pubblicità, accorsatura dei locali, tributi e canoni di abbonamento corrisposti allo Stato o ad enti pubblici). Infatti, il numero degli spettatori che assiste agli spettacoli cinematografici diminuisce nelle sale, ma aumenta in proporzione enorme intorno agli apparecchi di televisione delle abitazioni private e dei pubblici esercizi. La cifra-record di un

miliardo di presenze all'anno in Italia (comprendendovi gli spettatori non paganti) è stata certamente superata dallo sviluppo della televisione, che è destinata ad ingrossare permanentemente il flusso di nuovi spettatori.

Quando si parla di crisi del pubblico e del consumo cinematografico, non bisogna confondere le idee e nemmeno le cifre. Gli spettatori diminuiscono nelle sale ma aumentano in proporzione maggiore intorno agli apparecchi della televisione che utilizza largamente nei programmi i film di lungo metraggio già proiettati nelle sale e destinati originariamente ad esse. Il cinematografo come spettacolo sopravvive, nonostante i limiti di espressione e di ricezione della televisione che non riesce ad esprimere un suo linguaggio autonomo. Essa altro non è, almeno sino ad oggi, che cinematografia a distanza.

Limitandoci a considerare il *trend* del mercato cinematografico, ristretto a quello delle sale che offrono spettacoli al pubblico mediante la corresponsione di un prezzo (biglietto di ingresso), bisogna risalire al 1950, che può considerarsi anno base di riferimento della ripresa economica del dopo guerra, per esaminare la dinamica dei tre elementi fondamentali: domanda, offerta, prezzo.

Primo, la domanda. L'aumento degli spettatori è stato dal 1950 al 1957 di quasi 100 milioni, pari al 14,6%. In cifre assolute i biglietti venduti sono stati i seguenti: 1950, 661,5 milioni; 1951, 705,7; 1952, 748,1; 1953, 777,9; 1954, 800,7; 1955, 819,4; 1956, 790,2 e 1957, 758,4. Si può facilmente notare che durante l'intero periodo considerato, la tendenza evolutiva, pur essendo evidente, mostrava col tempo di affievolire la sua vivacità, come risulta dalle seguenti percentuali che indicano le variazioni di un anno rispetto a quello precedente: 7,5% nel 1950; 6,7% nel 1951; 6% nel 1952; 4% nel 1953; 2,9% nel 1954; 2,3% nel 1955. Nel 1956 una prima flessione, —3,6%. Nel 1957 —4%, una conferma vera e propria della contrazione ed i dati provvisori dei primi cinque mesi del 1958 messi a raffronto con quelli dello stesso periodo degli anni 1954, 1955, 1956 e 1957 presentano ulteriori diminuzioni sia nella spesa del pubblico che nel numero degli spettatori (2). Tuttavia, anche in rapporto alle punte massime registrate

(2) Variazioni percentuali della spesa e dei biglietti (i confronti sono fatti tra i primi cinque mesi dei corrispondenti anni).

Voci	1958 sul 1957	1958 sul 1956	1958 sul 1955	1958 sul 1954
Spesa	— 5,5	— 5,8	— 4,-	+ 6,6
Biglietti	— 6,5	— 8,7	— 10,1	— 9,8

nel 1954 e nel 1955, le variazioni in meno dell'anno in corso non bastano per convalidare una tendenza regressiva e costante ed il mercato cinematografico italiano nel suo complesso mostra di resistere alla inversione di tendenza dell'attuale congiuntura. La domanda si conferma piuttosto sostenuta sovrattutto se messa a raffronto con quella di altri Paesi (Germania esclusa) nell'attuale congiuntura. Si pensi che il cinema americano ricevette un colpo assai più duro dalla televisione. Le spese totali caddero da 1.700 milioni di dollari nel 1946 a 1.227 milioni di dollari nel 1953 e a 1.275 milioni di dollari nel 1954. Tra il 1955 ed il 1957 non vi sono state forti variazioni.

La frequenza media rimane in Italia tra le più alte in Europa. E' pari a quella tedesca ed è superiore a quelle di tutti gli altri paesi dell'Europa continentale. Soltanto gli inglesi frequentano il cinema più degli italiani, ma essi hanno un reddito medio tre volte superiore. Il reddito pro-capite è in Italia pressappoco uguale a quello medio mondiale. Per il 1957 il reddito nazionale lordo è stato calcolato in lire 14.905 miliardi e quello pro-capite, tenuto conto dell'aumento della popolazione, risulta amentato, tra il 1956 ed il 1957, di poco più del 6,1%. Esso supera il reddito di quasi tutti i paesi dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina, ma è inferiore a quello di tutti i paesi dell'Europa occidentale, fatta eccezione della Spagna, Grecia e Jugoslavia. Se si prende in considerazione non la spesa assoluta per abitante ma la spesa in rapporto al reddito individuale, l'Italia è in testa alla classifica mondiale del consumo cinematografico. Per assistere agli spettacoli cinematografici, l'italiano medio spende lo 0,75% del suo reddito. Negli altri paesi, ricchi o meno, il consumatore medio segue a distanza assai notevole: prima il tedesco dell'Ovest (0,62%), poi l'inglese (0,59%), poi il canadese (0,52%), il norvegese (0,48%), il francese (0,36%) e lo svizzero 0,32%).

Passando da questi dati di carattere internazionale a quelli più recenti del consumo italiano, osserviamo che la relativa spesa procapite aumenta a misura che si passa dalle classi povere alla classe media, alla classe agiata ed infine alla classe ricca. Riferendola al reddito, invece, le proporzioni si invertono. Per andare al cinema, l'italiano delle provincie povere spende lo 0,81% del suo reddito, lo 0,77% circa nella provincie intermedie e lo 0,66% nelle provincie ricche. La popolazione delle provincie povere frequenta le sale cinematografiche un numero di volte vicino alla metà (58,2%) di quella delle popolazioni ricche (19 biglietti venduti per abitante), ma spende

circa una terza parte (31,6%) della somma erogata (3.765) per abitante dalle classi ricche. Tuttavia questa somma supera — non fosse che in lieve misura — la quota parte di reddito destinata dalle classi agiate alla spesa del cinema. Ne deriva questo fatto evidente, che si verifica per tutti i consumi primari, e cioè che la percentuale del reddito erogato è tanto maggiore quanto minore è il reddito. Anche in ciò si rileva che il cinematografo attira soprattutto le classi povere. Il sacrificio in lire sopportato dalle regioni meridionali per assistere agli spettacoli cinematografici risulta pertanto proporzionalmente più oneroso di quello delle regioni settentrionali.

Il prezzo medio italiano che nel 1957 è salito a lire 148,7 da lire 146,8 del 1956, si può ancora considerare, almeno sino ad oggi, prezzo di un consumo popolare; ma vi sono punte elevate in alcuni locali di prima visione delle grandi città. Dal 1950 ad oggi il prezzo medio è salito da lire 95,8 con una variazione del 55,2% in termini monetari e del 17,8% in termini reali. In questo stesso periodo i prezzi dei beni e servizi compresi nell'ambito di altre categorie di consumi non necessari sono rimasti pressoché stazionari. Non era pensabile che si potesse procedere all'infinito in continui aumenti mentre la domanda accusava i primi segni di stanchezza e si erano raggiunti e superati gli aumenti del costo della vita. Una riprova dell'influenza che i prezzi hanno avuto nella inversione di tendenza è costituita dal fatto che le più forti contrazioni nella vendita dei biglietti si riscontrano nei comuni dove si praticano i prezzi più alti. Infatti, nei comuni con oltre 500 mila abitanti il numero dei biglietti venduti diminuisce tra il 1956 ed il 1957 del 5,9%; nei comuni con 200-500 mila abitanti del 5,7%; nei comuni con 100-200 mila abitanti del 4,4% e nei comuni con meno di 100 mila abitanti del 3%. I prezzi medi dei biglietti nei predetti comuni sono rispettivamente pari a lire 194,5, 174,7, 162,8 e 124,8.

Anche secondo le grandi ripartizioni geografiche (Nord, Centro, Sud), la spesa del 1957 nei comuni non capoluoghi rimane pressoché immutata rispetto a quella del 1956, mentre diminuisce nei comuni capoluoghi di provincia. Le percentuali relative sono le seguenti: capoluoghi: Nord —3,1; Centro —3,5; Isole —8,5; altri Comuni: Nord —0,4; Centro —0,6; Sud +2,3; Isole +0,3. Contro ogni aspettativa, la diminuzione della spesa e degli spettatori è stata nel 1957 più forte nei grandi anziché nei piccoli comuni. E' troppo presto per pronunciarsi su questo particolare aspetto della tendenza di inversione

della spesa che appare in contrasto a quella verificatasi nel settore del teatro, colpito inesorabilmente proprio nei centri più piccoli dalla impetuosa concorrenza degli spettacoli televisivi. Comunque è certo che la domanda del mercato non è più capace di sopportare nuovi aumenti di prezzo e lo spettacolo cinematografico potrà salvarsi a condizione di mantenere il suo carattere popolare.

Per quanto riguarda l'offerta — cioè il numero delle giornate di spettacolo presentate dalle sale — la situazione appare anche essa in contrasto all'attuale congiuntura, ed è addirittura sconcertante. Nel 1957 si sono avute 2.028.827 giornate di spettacolo per 758 milioni di spettatori, mentre nel 1955 si ebbero poco più di due milioni di spettacoli per 819 milioni di spettatori e nel 1956 due milioni e 39 mila spettacoli per 790 milioni di spettatori. Nel 1957 l'esercizio medio ha incassato 10,7 milioni di lire all'anno per locale, cifra di poco inferiore a quella del 1956 (11 milioni), ma la media delle frequenze per ogni sala è diminuita dal 1956 al 1957 del 3,6%. Evidentemente, il numero delle giornate di spettacolo aumenta in relazione al numero delle sale cinematografiche ed è fuori dubbio che in Italia vi è un eccessivo frazionamento degli incassi. Ma è bene anche su questo punto avere idee più chiare.

Secondo un'indagine effettuata dalla SIAE nel 1953, i locali adibiti a spettacoli pubblici sono risultati 14.880, compresi quelli che svolgono attività mista, teatrale e cinematografica. Per tutto il territorio nazionale sono risultate complessivamente installazioni di sale cinematografiche per 11.780 locali e 4.601.228 posti. Dopo il 1953 sono state concesse autorizzazioni per l'apertura di nuove sale, con una media superiore a 600 all'anno (3). In base alla più recente rilevazione effettuata nel gennaio 1958, riguardante i locali aperti al pubblico, risulta che essi nel predetto mese sono stati complessivamente 10.497 (10.570 nel gennaio 1955, 10.629 nel gennaio 1956 e 10.547 nel gennaio 1957). Secondo il numero delle giornate di spettacolo offerte nel mese, soltanto 2.144 sale, pari cioè ad un quinto delle

(3) I nulla osta rilasciati per l'apertura di nuove sale cinematografiche — ai sensi dell'art. 21 della legge 29.12.49, n. 958 — sono stati per il 1950 1.267, di cui 671 per locali industriali e 596 per sale parrocchiali. Negli anni successivi sino al 1957 i rispettivi dati sono i seguenti: 1.323 (729 - 594); 1.108 (553 - 555); 855 (397 - 458); 1.193 (654 - 539); 883 (423 - 460); 763 (502 - 261); 597 (337 - 260). I nulla osta rilasciati non coincidono affatto con il numero delle sale realmente entrate in funzione, in quanto molti richiedenti, nel tempo, per varie ragioni non effettuano le costruzioni autorizzate e rinunciano o decadono dalle concessioni stesse.

10.497 aperte, hanno offerto spettacoli per tutti i 31 giorni del mese. Volendo, tuttavia, considerare a carattere continuativo i locali aperti al pubblico con programmazioni nel mese per 21 giorni o più, la cifra sale a 3.735 cinematografi, pari al 35,6% dei locali. Questi dati dimostrano la effettiva consistenza dell'esercizio cinematografico a carattere industriale e confermano che l'attrezzatura dell'esercizio cinematografico viene utilizzata solo parzialmente, e le aziende, concentrandosi, tentano di raggiungere le dimensioni più economiche. Tuttavia, continua la richiesta di apertura di nuove sale ed anche per quest'anno sono in corso di istruttoria oltre 600 istanze, delle quali ben poche potranno essere accolte, in base ai criteri più restrittivi stabiliti da un recente decreto legge.

Comunque, fatto uguale a 100 il numero degli esercizi aperti al pubblico nel mese di gennaio del 1950, l'indice per il gennaio 1958 è pari a 132,1. In altre parole, dal 1950 ad oggi, il numero degli esercizi aperti effettivamente al pubblico nei mesi di gennaio è aumentato di 2.600 unità (32,1%), mentre dal 1938 al 1950 si era quasi raddoppiato. Se da una parte, il sorgere di nuovi locali — specialmente nelle zone in cui il cinematografo non è ancora arrivato e nelle località dove è scarsa l'offerta di spettacolo — è un incentivo al progresso del consumo di spettacolo, dall'altra esso costituisce un pericolo per l'esercizio giacché la massa degli impianti cinematografici già ora viene utilizzata in misura ridotta.

Nessuno può dire — almeno sino ad oggi — ed ogni previsione è azzardata, se il mercato cinematografico in Italia ha toccato il punto critico dell'inversione di tendenza e se la flessione continuerà ed in quale misura, oppure sarà fermata, profittando sovrattutto di una certa sfiducia del pubblico per la televisione, stancato, come si è verificato altrove, da programmi gratuiti ma noiosi. Ma nessuno può nemmeno negare che la buona programmazione è ancora oggi un elemento determinante per attirare grandi masse di pubblico. L'offerta dei posti-locale non ha più dunque tanta importanza quanto l'offerta dei posti-film. Tuttavia il problema della qualità non disgiunto a quello della quantità è un problema che trascende le possibilità e le iniziative degli operatori del mercato italiano e dell'industria di produzione nazionale.

Per rendersi conto della circolazione dei film sul mercato nazionale, si deve tener presente che l'immissione annuale di nuovi film si mantiene attualmente — tra nazionali e stranieri — nella

media di 500, che rappresenta un terzo della produzione mondiale. Vi sono cioè ogni anno circa 1.000 film — senza tener conto delle molte centinaia di film indiani e giapponesi ad uso locale — quasi tutti di scarso livello artistico, prodotti nel mondo che non circolano nei cinematografi italiani. Ai nuovi film bisogna aggiungere i vecchi già in circolazione e le cifre sono in sensibile aumento. Nel 1950 il numero complessivo dei film in circolazione era di 4.549, nel 1956 è salito a 5.850 e nel 1957 a 6.068. E' evidente che il rendimento medio lordo di ciascun film diminuisce e la circolazione è divenuta più pesante. Vi è una contraddizione di termini: il pubblico reclama film di alta qualità ed il mercato offre film di ogni genere, compresi quelli vecchi ed anche mediocri. Ma la contraddizione è soltanto apparente: più film si producono, più film circolano, maggiori sono le possibilità di venire incontro alle istanze ed alle esigenze di masse diverse per cultura, temperamento e sensibilità. Il pubblico è diventato più esigente, ma il suo gusto si affina lentamente. Vi sono comunque larghi margini della produzione mondiale che consentono di mantenere la vivacità del mercato con l'afflusso di film per i più larghi strati di spettatori.

La produzione nazionale (in Italia ed in tutti i paesi europei, Inghilterra compresa) ha una circolazione limitata: le pellicole nazionali rappresentano grosso modo un quarto di quelle proiettate nelle nostre sale, ed il film americano, che fa la parte del leone, è lanciato in questo periodo al massimo sfruttamento dei mercati esteri, per contrazione di quelli interni. I film italiani rappresentavano una percentuale assai modesta nell'immediato dopoguerra sino al 1948, cioè circa il 10%. In altri termini su 500 film immessi sul mercato cinematografico, soltanto 55 erano italiani. Nel 1949 i film nazionali approvati salirono a 76, nel 1950 a 104, nel 1951 a 107, nel 1952 a 148, nel 1953 a 163, nel 1954 a 201, con una progressione forse anche eccessiva. Infatti, nei due anni successivi la produzione scende a 133 nel 1955 e a 105 nel 1956. La produzione nel 1957 è risalita alle quote degli anni migliori, con 129 film. Ed anche nel primo semestre 1958 si è avuto un buon numero di film nazionali (59). Sui 112 miliardi spesi dagli italiani nelle sale cinematografiche nel 1957, 33,6 miliardi sono andati ai film italiani e 78,6 miliardi a film stranieri.

E' anche un dato confortevole che il film italiano nel 1957 abbia incassato 755 milioni in più sul 1956, mentre il film americano abbia incassato 6 miliardi e 667 milioni in meno, a causa del maggiore

rendimento dei film europei. Ma non bisogna farsi troppe illusioni poiché siamo ad una svolta importante della produzione mondiale. E' noto che l'industria americana al film medio sta sostituendo il grande film spettacolare e d'arte, in grado di battere decisamente la concorrenza con la TV. L'organizzazione di distribuzione ha preso il sopravvento su quella della produzione, perché finanzia anche i film degli indipendenti americani e stranieri, per assicurarsene la circolazione in tutto il mondo. La produzione in serie poteva infatti essere effettuata facilmente dalle anonime, con carattere affrettato e stereotipato, quando il cinema era soltanto un'abitudine e non impegnava la scelta dello spettatore. Oggi questa scelta condiziona la domanda ed impone un tipo di produzione più varia e più selezionata.

Se la qualità comincia a prevalere sulla quantità anche presso la grande industria degli Stati Uniti, a maggior ragione dovrebbe oggi prevalere presso quelle europee. Il mercato internazionale, sia pure limitato all'Europa Occidentale, rappresenta oggi il loro banco di prova. L'industria italiana ha un importante ruolo da assolvere, ma per fare numero non vi è bisogno di sfornare pellicole che hanno una vita relativamente facile, sia pure in zone ristrette, rielaborando i modelli inesportabili della nostra vita provinciale e casalinga. La strada che oggi giustamente si vuole seguire presuppone una rigorosa differenziazione tra produzione destinata all'interno e produzione con vocazione internazionale, al fine di aiutare più efficacemente quest'ultima attraverso le future provvidenze statali, consentite dalle limitazioni derivanti dall'attuazione graduale delle norme del mercato comune europeo, che costituisce ormai la naturale espansione del film italiano.

Da più parti si chiede l'aiuto dello Stato, per l'alleggerimento della pressione fiscale, che, come è noto, incide più sui film stranieri, che su quelli italiani e si invocano altri interventi, diretti o indiretti, nei vari settori della produzione, distribuzione ed esercizio. Non si vuole qui negare la fondatezza delle istanze che ciascuna categoria, dal suo punto di vista, propone ma sarà bene, con pacate discussioni, chiarire una volta per sempre, sul piano dell'interesse pubblico, i principi ed i limiti dell'intervento statale. Il cinematografo, nella sua concreta attività economica e quindi nella condotta dell'imprenditore che produce o distribuisce o rappresenta il film, altro non è che un'industria privata che produce e vende i suoi prodotti. In questo caso, i prodotti non sono merci ma servizi.

L'attività economica cinematografica, nei momenti più importanti della produzione, della distribuzione e della rappresentazione, è un'attività che si svolge, o almeno dovrebbe svolgersi, in regime di libera concorrenza. Chiunque ad essa vi si dedica, lo fa a fine di lucro e pertanto deve correre il rischio di qualsiasi imprenditore privato. L'aiuto dello Stato non vuol dire che il cinematografo è un servizio pubblico affidato in concessione a privati. Potenzialmente lo Stato può intervenire in tutte le attività che interessano le collettività, ma l'intervento non è sempre ugualmente ampio né implica la necessità di una attività amministrativa propria o di gestioni dirette. Tentativi ed iniziative di quest'ultimo tipo non sono mancati nel nostro Paese anche in campo cinematografico, ma i risultati non hanno corrisposto alle aspettative. Si è voluto porre l'accento su questi punti poiché ci sembra che essi tocchino il succo del problema. La crisi del cinema richiama invece alla mente l'idea di nuove leggi e di nuovi interventi statali, quasi che le norme giuridiche ed i relativi criteri di applicazione fossero in grado di fare affluire, come prima o anche più di prima, il pubblico nelle sale.

L'attenta osservazione dei risultati conseguiti dai singoli film nel 1957 sul mercato italiano mostra un comportamento ben definito del pubblico che diserta le proiezioni scadenti e concentra, invece, la sua attenzione agli spettacoli di qualità. Ne è una prova significativa la progressiva concentrazione della spesa del pubblico sui grandi film spettacolari verificatasi in misura più accentuata nel 1957. Mentre la spesa complessiva per il cinema tra il 1957 ed il 1956 diminuisce del 2,8% e l'incasso medio del film nel 1957 diminuisce del 6,6% rispetto all'anno precedente, la media degli incassi per film, relativamente alle pellicole con introiti superiori a 200 milioni (conseguiti nel solo 1957) sale da 321 a 351 milioni. In altre parole l'attenzione del pubblico si concentra sui film di qualità, ed infatti gli incassi per film delle pellicole incluse nella classe succitata aumentano del 9,2%. Ciò non solo comprova quanto si è affermato più avanti, ma significa che il miglioramento qualitativo degli spettacoli cinematografici potrebbe arrestare la tendenza involutiva iniziatasi nel 1957. Del resto è legge comune che la restrizione di un consumo — anche indispensabile — si arresta col miglioramento qualitativo della produzione ed il cinematografo non può certo costituire una eccezione alla regola. Dei 6.068 film programmati nelle sale nel 1957 (4.439 stranieri e 1.629 italiani) hanno superato l'incasso lordo di 200 milioni 94 film

(65 stranieri e 29 italiani) e hanno raggiunto un incasso lordo fra 100 e 200 milioni 172 film (130 stranieri e 42 italiani). Dei film programmati nel 1956 i dati e le proporzioni sono le seguenti: 5.850 film programmati (4.335 stranieri e 1.515 italiani); 121 film con un incasso superiore ai 200 milioni (dei quali 95 stranieri e 26 italiani) e 185 film con un incasso da 100 a 200 milioni (134 stranieri e 51 italiani). Gli incassi tendono dunque a concentrarsi su un numero minore di film, elevando sensibilmente le medie di rendimento.

Questi dati sono più convincenti degli argomenti che suggeriscono alla produzione italiana di orientarsi verso il cosiddetto film medio: un film a mezza strada tra il film commerciale ed il film d'arte. Non è nostro compito esprimere giudizi di natura estetica, ma è evidente che una produzione media presuppone una maggiore quantità di film ed una certa standardizzazione. Essa soggiace alla legge dei grandi numeri. Non è il caso proprio per la nostra industria di tendere a grossi programmi del genere che non sono riusciti, in tempi anche più favorevoli di quelli attuali, ad avere più fiorenti industrie come quella tedesca ed inglese che tentarono invano di arrestare la preponderanza americana. I programmi possono essere più modesti ma anche più concreti. Lo sforzo massimo potrà consentire di alimentare per un terzo il mercato interno magari fino ad un quaranta per cento degli incassi, ma non del numero dei film. Il nostro cinema dovrebbe però rimettere le ali e distinguere tra meglio e peggio e non fra più e meno. E' vero che bisognerebbe andare controcorrente disobbedendo ai gusti ed alle tendenze di una parte del pubblico, ma la sua stessa domanda a lungo andare non sopporterebbe una forma di divertimento priva di un minimo significato culturale e diciamo pure morale. Quando parlano di domanda gli americani vi aggiungono spesso la parola build. Sono dei costruttori di domanda. Anche noi dovremo seguire il loro esempio ed estendere la domanda in campo cinematografico al di là dei confini nazionali. Del resto questa non è più una aspirazione, è una realtà divenuta legge.

In particolare, nel quadro del Mercato comune europeo, la cinematografia italiana potrà mantenere e consolidare la sua favorevole reputazione se non avrà esitazioni a rimuovere le vecchie strutture abbandonando qualche beneficio più immaginario che reale. Per salvarsi, le basterà di non rimanere prigioniera entro gli attuali confini.

Scoperte e delusioni al Festival di Karlovy Vary

di *FRANCIS BOLEN*

Se il successo di un festival dovesse valutarsi a misura o a peso, quello di Karlovy Vary meriterebbe indubbiamente il primo posto... Ma dobbiamo constatare che laggiù vi erano pesi morti e pellicola superflua. In ciò, del resto, Karlovy Vary non fa che condividere un infortunio occorso a tutti i festival dell'annata (1). D'altro canto, l'assenza di uno dei tre grandi paesi produttori, gli Stati Uniti, non è certamente passata inosservata agli occhi degli « habitués » di Karlovy Vary. Essa sottolineava un certo raffreddamento dei rapporti verificatosi fra la Repubblica stellata ed il gruppo della Cecoslovacchia e dei suoi amici (2). Per parte nostra, ci siamo facilmente adattati a questa assenza, come alla relativa modestia della partecipazione britannica, francese, italiana e della Germania occidentale. Non è per vedere dei validi rappresentanti della cinematografia dei grandi paesi produttori d'occidente (da cui siamo ampiamente serviti a domicilio) che ogni anno intraprendiamo il lungo viaggio che ci porta alla celebre stazione termale. E nemmeno per andarvi a fare la cura delle acque, anche se esse godono fama di essere assai salutari per quelli che abusano di manicaretti a base di carne o di vini generosi.

In passato, Karlovy Vary godeva della precedenza — o della esclusività — nella presentazione dei migliori prodotti di certe cinematografie orientali (U.R.S.S., Polonia, Ungheria, Cina, Repubblica popolare tedesca, Cecoslovacchia e, in certa misura, Giappone e India). D'altra parte, questo festival aiutava spesso a scoprire dei film validi in posti in cui il nostro commercio cinematografico non si sogna di andarli a cercare, vale a dire sia in paesi di modesta produzione cinematografica (come *La renna bianca,* finlandese) o anche in paesi che figurano fra i nostri fornitori accreditati ma in cui gli « indipendenti » rimangono abitualmente entro i loro confini (come *Il sale della terra,* USA). Queste due attrattive sono state assai meno evidenti nel 1958. L'U.R.S.S., per esempio, era assai meglio rappresentata a Cannes con *Letiat Zhuravli* (Volano le gru) e a Bruxelles con *Dom V A Kotoromjia Jivou* (La casa che abito), che non a Karlovy Vary con *Tikhii Don* (Il placido Don).

Questo *Tikhii Don* è, in realtà, di un accademismo assai sconcertante, tanto più se lo accostiamo alle due opere citate, ricche di freschezza e di

(1) Al momento in cui l'estensore di questo servizio scriveva, la Mostra di Venezia non era ancora cominciata (*n. d. r.*).

(2) Ricordiamoci che nel 1956 l'ambasciatore degli Stati Uniti in persona era salito sulla scena per dare maggior rilievo alla partecipazione del suo paese.

calore umano. E' noto che si trattava di ridurre cinematograficamente il romanzo-fiume (è proprio il caso di dirlo) di Sholokhov, apparso intorno al 1930. Il romanziere si era proposto di descrivere il crollo d'un mondo superato e l'avvento di uno nuovo. Gli avvenimenti vengono come riflessi da uno specchio, costituito da una comunità di cosacchi. I personaggi sono assai numerosi, spesso complessi, ma la figura centrale è senza discussione Gregori che, attraverso mille incarnazioni, va in cerca della sua verità. Il romanziere ha diviso la sua opera in tre parti: dal 1914 al 1917, la Rivoluzione d'ottobre, la guerra civile. Gherassimov, il regista, ha seguito questa suddivisione. Il suo film (che ha richiesto un anno di preparazione e due anni per essere girato) forma una trilogia, in cui ciascuna parte richiede più di due ore di proiezione. E' la terza parte che ci è stata propinata a Karlovy Vary. La prima ci era già nota (l'avevamo vista a Bruxelles) e ci rimane perciò da subire la seconda..... E' difficile dire se la terza sia migliore della prima (3). Come il regista ha espressamente dichiarato in una intervista, Gregori è un « personaggio dialettico ». Questa non è una situazione comoda..... E tutto il talento profusovi dall'eccellente attore Piotr Glebov non basta a dare una terza dimensione a questo simbolo ambulante. Per contrasto, al suo fianco la figura ardente di Axinia (interpretata dalla bella Elina Bistritskaia) prende un rilievo assai vivo. Ma né lei, né i colori affascinanti, né i pezzi di bravura, né le ricette collaudate dal professor Gherassimov salvano questo affresco, che si subisce con vera e propria noia e si guarda con lo stesso stupore con cui si osservano i quadri espressi dal « realismo socialista » esposti nel padiglione sovietico dell'Expo di Bruxelles o alla Biennale di Venezia. « Credete all'esistenza di una nuova scuola nel cinema sovietico? » è stato chiesto al vecchio maestro. Questi ha risposto: « Certamente no! Penso tuttavia che tutte le esperienze meritino di essere tentate e sono interessanti per il pubblico ». E' una risposta sintomatica. Essa mostra del resto che, per Karlovy Vary, i selezionatori di Mosca avevano puntato sulla tradizione, contro la novità. Ed è proprio questo che ci ha deluso, come sono rimasti delusi alcuni membri della giuria, tanto è vero che non è stato senza resistenze da parte loro che *Tikhii Don* ha finito con l'ottenere la metà del Gran Premio.

La partecipazione sovietica comprendeva ancora *Rasskazy o Lenine* (Racconti su Lenin) e *Rita*. Ritorneremo su quest'ultimo film quando tratteremo delle cinematografie più giovani, e spiegheremo il perché. Quanto all'opera di Yutkevic, se non ha l'ampiezza di *Tikhii Don*, ci è però piaciuta molto di più. Nel primo episodio, troviamo Lenin poco prima della Rivoluzione d'ottobre. Una taglia pende sulla sua testa. Si nasconde nella foresta. Un giovanotto mette le autorità sulle sue traccie. Ma il giovane soldato incaricato di arrestarlo, avendo avuto modo di conversare con la sorella di Lenin e non credendo alle accuse formulate contro l'« agitatore », immobilizza il delatore..... Il secondo episodio si svolge poco prima della morte del grande rivoluzionario. Questi, gravemente ammalato, isolato dal mondo esterno ad opera della sua famiglia, conduce una vita vegetativa. Ma il fidanzato della sua infermiera lo informa che gravi dissensi dilaniano il partito. Lenin si reca per l'ultima volta a Mosca, si incontra con i compagni e traccia la via da seguire. Il pregio del

(3) Vedere « Bianco e Nero », n. IX, 20, 26.

film consiste nella sua rara discrezione. Non vi sono frasi roboanti né tono declamatorio. Un personaggio da leggenda è riportato a dimensioni umane. E Massimo Maximovic Strauch l'incarna con talento ed intelligenza. Si è già visto questo attore impersonare Lenin in moltissimi film. La sua rassomiglianza è impressionante. Ma qui vi si aggiungono delle qualità di sincerità e di emozione.

La Cecoslovacchia ha presentato *Cerny Prapor* e *Styrdsatstyri*. Quest'ultimo proviene dal ramo slovacco della cinematografia di Stato cecoslovacca e ne riserviamo la trattazione al capoverso dedicato alle giovani cinematografie. *Cerni Prapor* (lett. Il vessillo nero) tratta della Legione straniera e della guerra d'Indocina. I francesi presenti al festival, persino quelli appartenenti all'estrema sinistra, non ne sono stati molto lieti. Pazienza che si voglia denunciare la guerra d'Indocina: si è quasi tutti d'accordo nel convenire che fu una « sporca guerra ». Ma da ciò a denigrare l'esercito francese e tutti i suoi componenti..... La collega parigina Simone Dubreuilh, che non è precisamente sciovinista né conservatrice, ha rimproverato ai cecoslovacchi di non avere tenuto conto dell'« ammirevole spirito di corpo che regna fra i legionari ». Vladimir Cech ed i suoi sceneggiatori non hanno esitato a mostrare un ex SS che nella Legione aveva conseguito il grado di ufficiale. L'ambasciatore di Francia, presente al festival, ha assicurato che ciò non si è mai verificato, che sarebbe stato impossibile. Non si è tenuto conto del suo intervento, d'altronde assai cortese. Il film è stato proiettato. Le personalità ufficiali francesi avevano la scelta fra restare e andarsene. Sono rimaste. Noi, cui non spetta di difendere l'onore della Legione, e che per di più siamo contrari all'abuso che si verifica nella maggior parte dei festival a causa di quell'articolo del regolamento che consente ai responsabili di scartare i film che per la loro natura possano ferire i sentimenti « legittimi » di una nazione concorrente, non rimprovereremo alla Cecoslovacchia, al tempo stesso paese organizzatore e produttore, giudice e parte in causa, di avere mantenuto in gara il proprio film. Le rimproveriamo soltanto di non avere esaminato con eguale serenità d'animo l'eventualità — del resto assai problematica — di una protesta dei russi. In realtà, per tema di dispiacere a questi ultimi, che l'avevano visto e trovato « buono », ma avevano alcuni dubbi per un commento in cui vi erano delle sfumature che li lasciavano perplessi, il « comitato » del festival ha rifiutato ai francesi la proiezione di *Lettera dalla Siberia* di Chris Marker. Si è presa la scusa dell'arrivo in ritardo della copia e delle difficoltà di fare i sottotitoli in tempo utile, pretesti che non convincono nessuno. L'adozione di due pesi e due misure ha deluso i migliori amici di Karlovy Vary, coloro che vogliono bene a questo festival in tutta obiettività. Ma tornando a *Cerni Prapor,* che è la storia dell'arruolamento di un giovane ceco nella Legione, delle sue delusioni e della sua rivolta quando conosce nel tenente al quale ha salvato la vita l'assassino di suo fratello e di sua sorella, è un film nel complesso meno violento del francese *Pattuglia d'assalto* o di *La ragazza di Saigon,* più spoglio di *I legionari,* stereotipato almeno quanto numerosissimi film americani di eguale ambientazione. Però esso riesce a suscitare con molta verosimiglianza il clima oppressivo degli accampamenti, nei quali gli uomini sono esposti egualmente alle punture delle zanzare ed ai proiettili dei franchi tira-

tori, dove sono vittime dell'ipocrisia o si cullano nell'illusione di una impossibile fuga.

Sul film polacco *Krol Macius I* (lett. Il re Mattia I) avevamo fondato grosse speranze, tenuto conto della sua provenienza ed anche della personalità della regista Wanda Jakubowska (si ricordi *L'ultima tappa*). Grande è stata perciò la nostra delusione davanti a questo film inconsistente, privo di ispirazione che è ben lontano dallo sfruttare tutte le possibilità dell'ottimo soggetto. Si ispira ad un racconto per l'infanzia pubblicato verso il 1920 e che era una satira del regime Pilsudski. Vi si narra di un ragazzo inesperto che assume il potere, è valoroso in battaglia ma inefficiente nella cura degli affari di Stato..... Un film moscio, fallito.

La Germania orientale ha tentato un grosso colpo con *Unternehmen Teutonenschwert*. Un grosso colpo politico anzitutto: in cui si vuole dimostrare, niente di meno, che il generale Speidel, rientrato in circolazione con la NATO, fu non soltanto un ufficiale di Hitler (cosa che tutti sapevamo) ma addirittura l'istigatore dell'assassinio del ministro francese Barthou e di Alessandro, re di Jugoslavia, avvenuto a Marsiglia nel 1934, nonché l'accusatore di Rommel dopo il mancato attentato contro il Cancelliere del III Reich. La dimostrazione viene fatta con documenti d'archivio, la cui autenticità è evidentemente difficile per lo spettatore da poter controllare. La requisitoria perde di efficacia in ragione del tono esacerbato del commento, anche se essa ha suscitato grande entusiasmo presso tutti coloro che non chiedevano altro che di lasciarsi convincere. Comunque sia, non si può negare agli autori, i coniugi Thorndike, una grande pazienza nella ricerca della documentazione ed altrettanta virtuosità nella composizione di questo film di montaggio.

Con *Gejagt bis zum Morgen* (lett. Braccato sino all'alba) la Germania orientale ci propone subito dopo una « tranche de vie », descrivendo le condizioni degli operai in Germania ai tempi di Guglielmo II. Veniamo introdotti nello squallido « menage » della signora Kurd, che la morte del marito ha lasciato senza un soldo. A sua volta, il figlio minore si ammala e lascia questa valle di lacrime. Il figlio maggiore, Louis, vuole vendere il letto per acquistare la bara. Ma il falegname ha un'altra idea: gli *presterà* la bara di un ricco. Davanti alla fossa, Louis si rifiuta di restituire l'oggetto avuto in prestito. Ne nasce una disputa. Il falegname viene colpito da un attacco apoplettico, ed ecco un altro cadavere. Louis viene preso dal panico, sotterra il cadavere del vecchio e fugge. La polizia lo cerca. All'alba, Louis medita il suicidio. Ma il figlio del falegname si schiera al suo fianco, lo discolpa e, in un medesimo slancio, rivela la sua passione per la signora Kurd. Insieme, sognano giorni migliori. Questo film del giovane regista Joachim Hasler difficilmente può passare per un'opera compiuta. Le ingenuità vi abbondano, e così pure la pesantezza. Lo stile è piattamente naturalista. Ma di quando in quando il regista ha saputo trovare degli accenti strazianti, espressi in un linguaggio assai visivo. La passeggiata per le strade del giovane Louis che trasporta la bara del fratellino su di una carrozzina per bambini e la scena al cimitero sono ammirevolmente condotte. Questi passaggi fanno pensare alle migliori ricette del neorealismo.

Un giovane contadino ha lasciato crepare una mucca. Viene costretto dai

genitori a sposare una ragazza zoppa, ma che gli porta in dote una bella giovenca. Egli ubbidisce, ma non consuma il matrimonio. Rimane « padrone del proprio corpo », il che, il serbo, si dice *Svoga tela gospodar* (4) ed è il titolo di questo film che rappresenta la cinematografia jugoslava. Alcuni critici vi hanno visto « una storia divertente », altri hanno parlato di « dramma poderoso ». Quanto a noi, siamo a mezza strada: la commedia si mescola al dramma; il film è tanto teatro che cinema. Immagini accurate, interpretazione di qualità. Nel complesso, un film che si dimentica presto.....

La prevalenza del teatro e della letteratura sul cinema si fa ancora più sentire in *I gioielli di famiglia,* che gli sceneggiatori rumeni hanno ricavato da un romanzo del loro compatriota Petru Dumitriu. Questo film ci porta agli inizi del secolo, in una famiglia di nobilotti di campagna presso la quale la miseria dei sentimenti non è una parola vana. Vi erano in origine due sorelle. La maggiore è rimasta al castello. Vecchia, avara, altezzosa. La più piccola, rovinata da un marito scapestrato, vi ritorna con la figlia. Finisce col darsi all'amministratore delle terre, un bifolco. Quando, nel 1907, scoppia la rivolta dei contadini, si impadronisce dei gioielli della sorella maggiore, sperando che il furto venga attribuito ai rivoltosi. Ma poiché questi hanno risparmiato la vecchia, ritorna al castello e la strangola. Ma verrà punita: la figlia che ha assistito all'omicidio fa a sua volta man bassa sui gioielli e fugge per farsi una nuova vita. Così si sono disperse le « belle famiglie » di una volta.....

Andiamo avanti, poiché abbiamo fretta di arrivare ad un'opera di qualità eccezionale: si tratta di *Sobalvany* (lett. La statua di sale) film ungherese. E' un film importante sotto tutti i punti di vista. Permetteteci di parlarne diffusamente. Siamo dunque agli ultimi mesi della seconda guerra mondiale. Giovane soldato ventenne dell'esercito ungherese, Ferencz diserta e raggiunge la sua famiglia in Budapest bombardata. Sua madre invoca la memoria del padre ufficiale ed ordina al figlio di ritornare al fronte. Durante la strada, Ferencz rimane ferito da una pattuglia tedesca. Viene trasportato a un posto di pronto soccorso della Croce Rossa dove opera, giorno e notte, il grande chirurgo Mohay. Insieme con Ferencz arriva un agitatore comunista, braccato da diversi mesi dai nazisti ungheresi. Una infermiera complice fa passare il fuggiasco per un medico e gli fa indossare il camice bianco. Mohay non ne è completamente convinto. Ma che l'infermiera e lo sconosciuto se la sbrighino da loro: per conto suo, non vuole grane. Mentre Mohay non si interessa che del paziente, disteso su di un bigliardo, l'assistente improvvisato si tradisce per la sua inesperienza. Viene preso in custodia da un infermiere appartenente alle « croci uncinate » ed ucciso mentre tenta di fuggire. Quanto a Ferencz, il giovane soldato ferito, non sopravvive all'operazione. Fine del prologo, che imposta la situazione. La guerra è finita. Budapest rinasce dalle rovine. Il nuovo regime è al potere. Il chirurgo Mohay, la cui abilità ed esperienza sono riconosciute in tutto il mondo, viene posto a capo di un grande ospedale, malgrado le sue tendenze borghesi. Egli non vive che per i suoi pazienti « e non fa della politica » (qualcuno potrebbe osservare che non fare della politica significa tuttavia farne). Ma ecco che il tribunale apre una inchiesta sulle circostanze che accompagnarono la morte dell'agitatore comunista. Mohay viene convo-

(4) Vedere anche giudizio di L. Del Fra in « Bianco e Nero » n. IX, 80 (1957).

cato. Nello stesso tempo fa conoscenza della famiglia di Ferencz, la madre e le due sue figlie. La madre vive sempre nel passato ed ama credere che il figlio è fuggito in occidente negli ultimi giorni di guerra. Una delle sue figlie alimenta le sue illusioni. L'altra, Elzi, sente confusamente che l'Ungheria è entrata in una nuova era. Si innamora di Mohay che le rivela di non avere potuto salvare Ferencz. La madre viene informata, ma poiché si rifiuta di ammettere, per il rimorso che la tormenta, di essere responsabile della morte del figlio, comincia a far la commedia, proclama di avere fatto visita a suo figlio in Austria, s'abbandona all'isterismo e scivola verso la follia. Questi fatti, e l'interrogatorio al quale viene sottoposto, fanno evolvere la coscienza di Mohay. Egli è maturo per l'autocritica e la confessione. Poiché, come dice Dante, i colpevoli andranno nel Purgatorio e gli indifferenti all'Inferno. Ma, poiché nel paradiso sovietico vi è posto per coloro che si pentono, il dottor Mohay riprenderà il suo posto all'ospedale. Con l'appoggio di Elzi, egli darà un nuovo senso alla sua vita.

Quello che c'è di notevole in questo film, è la sua profonda umanità. Vi è una tesi da sostenere, è chiaro. Ma con quale lucidità psicologica sono forgiati i personaggi e sono esposte le situazioni! Qui non ci sono schematismi, dimostrazioni lineari: tutti i personaggi pensano ed agiscono come esseri di carne ed ossa, sballottati dagli avvenimenti, tormentati dalla loro coscienza, ansiosi di trovare una via. L'infermiera è una comunista convinta, ma farà una deposizione imprecisa per cercare di salvare un maestro che essa ammira e compatisce. Il suo amante, anche lui comunista ma delatore, essa lo abbandona a se stesso (sarà schiacciato con una battuta del dialogo che condanna le denunce anonime e interessate). E le altre figure secondarie, dal giovane che fa del mercato nero al vecchio inserviente dell'ospedale ed a quello che fa « passare » la frontiera, contribuiscono a dare al film una densità ed un colorito raramente raggiunti dai film di propaganda dei paesi dell'est. Ci si trova qui davanti ad un'opera « adulta », ispirata da una ideologia che si può non condividere, ma la cui forza di convinzione non può non ispirare rispetto. Il film reca la firma di Zoltan Varkonyi. E' un uomo di teatro che conta al suo attivo cinque o sei film fra cui un pregevole *Georges Dandin*, onestamente conforme alla tragicommedia di Molière. In *La statua di sale* l'onestà intellettuale è la caratteristica dominante. Per definizione, tale onestà è sfumata nelle affermazioni. E' proprio questo che ha disturbato certi stalinisti, che hanno rimproverato al film delle « ambiguità », delle « strizzatine d'occhio non si sa a chi ». Senza dubbio avevano in mente frasi come questa, che il dottore dice ad Elzi: « Ho l'impressione che noi siamo gli ultimi pagani. Abbiamo bisogno di ricevere le acque del battesimo » (sottinteso, della nuova religione). Tecnicamente, il film è brillante: illuminazione, inquadrature, montaggio sono di gran classe. E gli interpreti assai convincenti.

Numerosi critici hanno scoperto dell'ingenuità nel film cinese *Fiamme alla frontiera*. Noi vi scorgiamo piuttosto della puerilità commista in astuzie che la stessa Hollywood non rinnegherebbe. Alcuni cospiratori avvelenano un bimbo non tanto per sbarazzarsi di lui quanto per fare un dispetto ad una dottoressa che serve coraggiosamente Mao-Tse-Tung. Inoltre trasportano degli esplosivi (beninteso, made in USA) allo scopo di fare saltare uno sbarramento che viene costruito da bucolici contadini. Naturalmente possiedono dei volti

da pirati, poiché sono al soldo di Ciang-Kai-Chek. Nel frattempo, l'eroe tuba con la sua bella sotto alberi fioriti. Quando invece non cavalca un focoso destriero, galoppando senza tregua per sfuggire ai suoi inseguitori, prima di tuffarsi nel fiume lanciandosi da una scogliera altissima. In breve, un western..... pardon, un est-ern. Ma al quale manca, ahimé, l'impronta di un John Ford.

Nemmeno dall'India ci è venuto niente di trascendente. Non che si debba negare qualsiasi interesse a *Bharat Mata* (lett. La madre indiana), ma nel complesso vi sono degli episodi e delle esagerazioni che ci sono apparse ridicole. Ci rendiamo perfettamente conto che occorre considerare la figura principale — una madre di famiglia sulla quale si abbattono tutte le disgrazie, tutte le catastrofi e che riesce a superarle a forza di resistenza e di tenacia — come un personaggio simbolico: rappresenta l'India che ha saputo resistere a tutte le avversità e trionfarne. Se noi attribuiamo molta importanza alla documentazione etnografica e folcloristica che tale film ci offre, lo spettatore indiano dal canto suo esige dei commenti musicali che introducano nell'azione dei tempi di pausa. Qui, tale esigenza è soddisfatta con l'intervento di mietitrici che cantano in cadenza in mezzo a un campo di granoturco. Spettacolo inatteso, ma bello. Per contro, gli interpreti rivelano una fastidiosa tendenza a gesticolare, fatta tuttavia eccezione per Nargis, giovane attrice la cui misurata recitazione è senz'altro convincente.

L'altro film indiano, *Andhare-Alo* (lett. Una luce nelle tenebre) ricorda per l'argomento « La Signora dalle camelie », più ancora « La Traviata ». Intanto, è dotato di una cattivante partitura musicale. L'azione è trasportata nell'India d'oggi. Come ci spiega il traduttore della trama, la protagonista « è impiegata come cantante e danzatrice in una casa di piacere ». Ama di puro amore un giovane di buona famiglia. Quando questi le viene portato via, la ragazza « è colta improvvisamente da un grave malore ». Ella muore fra le sue braccia, riconciliata... Soggetto sfruttatissimo, realizzazione assai piatta non fanno che rendere ancora più evidente la lunghezza del film.

Dei tre film che il Giappone presentava, la giuria ha preferito *Ibo Kyodai* (lett. I fratellastri) perché denuncia il militarismo e lo spirito di casta. Ma le buone intenzioni non bastano a fare un buon film. Che un capitano appartenente alla tradizione dei samurai vada a letto con la domestica, che dopo la morte della moglie « regolarizzi la situazione », che disprezzi i figli di secondo letto, che dopo trenta anni di vita coniugale la moglie numero due osi finalmente tener testa al suo signore e padrone: ecco le situazioni, ecco gli avvenimenti ai quali il regista Miodji Jeki non riesce ad interessarci. Non c'è un briciolo di convinzione, il più piccolo soffio d'immaginazione.

Poiché tutto è relativo, ci è piaciuto invece *I sette dimenticati* al quale Seidzi Hisamatsu ha dato l'impronta della sua personalità ispirandosi a fatti reali. In una piccola isola dell'arcipelago nipponico, nel 1951, degli adolescenti furono « venduti » a dei pescatori. Questi li trattavano come delle bestie da soma. I giovani schiavi si rivoltarono. La polizia ristabilì l'ordine. Uno degli sventurati finì per suicidarsi. Fu necessaria questa fine tragica per commuovere l'opinione pubblica e porre fine all'uso (tollerato) del mercato nero di bambini. Il film è violento, estremista, in taluni punti allucinante. Assai lontano dal nostro temperamento. Quanto a *Dosanko* (Benkei non ritorna) è una specie

di *Crin blanc* asiatico. Il punto saliente del film è il combattimento fra un orso e un cavallo. Una fotografia bellissima mette in evidenza un paesaggio incantevole. E' fresco e gentile.

Nei limiti in cui è consentito passare dal particolare al generale e trarre delle conclusioni d'insieme sulla base dei campioni presentati a un festival, si potrebbero compilare le seguenti cartelle cliniche:

U.R.S.S. — Una rondine non fa primavera. E tanto meno una gru. I sostenitori dell'accademismo, del « realismo socialista » non hanno abdicato. Coloro che sono incaricati della diffusione del film sovietico all'estero continuano ad attribuire un'importanza primaria a questo stile, anche se permettono ai giovani di discostarsi dai sentieri già battuti.

CECOSLOVACCHIA — La produzione dei film a soggetto è a Praga in netta ripresa, senza ancora raggiungere peraltro la pienezza artistica e tecnica delle varie forme del film d'animazione.

POLONIA — Una certa esitazione si nota nella scelta dei temi e nell'orientamento stilistico.

UNGHERIA — Senza trascurare le preoccupazioni ideologiche, i cineasti magiari fanno convergere il loro sforzo principale sulla verità psicologica, la descrizione degli ambienti e la perfezione della forma. Un cinema « adulto » per eccellenza.

GERMANIA ORIENTALE — E' ancora impastoiata nelle dimostrazioni a colpi di martello (Holzhammer-Propaganda). Invece, vi sono laggiù dei talenti che non chiedono che di potersi rivelare.

JUGOSLAVIA — Una buona tecnica. Una certa crisi di soggetti.

ROMANIA — Il cinema non si è ancora liberato dall'influenza del teatro.

CINA — Sparita la freschezza primitiva, dei « clichés » e dei « tic » si introducono nell'espressione artistica.

INDIA — Salvo qualche eccezione, il cinema indiano non è adatto che al consumo interno. Da noi, non arriva nemmeno all'anticamera.

GIAPPONE — In generale, la stessa osservazione fatta per l'India. Però, i cineasti nipponici hanno talvolta degli accenti di portata universale.

* * *

Passiamo ora alle cinematografie « giovani » nel mondo. Bratislava e Riga ci offrono lo spunto per questa divagazione.

Considerata come una entità autonoma nel quadro della cinematografia di Stato cecoslovacca, la produzione slovacca è sempre parsa occupare un rango sussidiario rispetto a quella ceca. *Styridsatstyri* (lett. I quarantaquattro) rappresenta in questo senso un progresso assai netto. E' opera di Pali Bielik, ex agente di polizia, al quale venticinque anni fa ci si rivolse, in considerazione delle sue prodezze sportive, per interpretare il ruolo di Janosik nel film che ebbe questo titolo. Da allora, Bielik è rimasto nel cinema. Né ha avuto torto,

giacché a forza di perseveranza, si è rivelato con *I quarantaquattro* un regista arrivato. Naturalmente, egli ha molto visto e molto ascoltato. E questo gli è servito parecchio. Possiede anche il senso del ritmo. Sa raccontare. E commuovere senza « spingere sul pedale ». La sua evocazione di un ammutinamento nell'esercito austro-ungherese verso la fine della prima guerra mondiale dà un suono genuino e racchiude un messaggio. Il protagonista, Juraj Sarvas, è notevole. Ricordiamo in particolare una ammirevole scena d'amore nei pressi di un reticolato.

Integrata nell'U.R.S.S. nel 1940, la Lettonia gode, senza dubbio, di una certa autonomia culturale. Karlovy Vary ci dimostra in ogni caso che Riga dispone di propri teatri di posa, da dove ci è venuto un interessante film, *Rita*. Rita è ancora una ragazzina quando la Germania attacca l'U.R.S.S. Un giorno, una nave nemica urta contro una mina. Trasporta prigionieri di guerra. Quattro di essi, un francese, un russo e due lettoni, sono raccolti dai pescatori del Baltico. Vengono provvisoriamente nascosti nella soffitta della scuola. Ma le autorità d'occupazione requisiscono la scuola per farne un magazzino. La direttrice ed il portiere vengono cacciati. Al loro posto vi installano un capitano tedesco, con la moglie ed Arthur, il loro bambino. Nella soffitta, i prigionieri sono tagliati fuori dal mondo. Rita si fa assumere come domestica presso la famiglia tedesca. In questo modo può rifornire di viveri i fuggitivi, fra cui ce n'è uno, Ajvar, gravemente ferito. Presto gli avvenimenti precipitano. Ajvar soccombe. Sergei è riuscito a fuggire con la complicità dei partigiani. Rimangono nel solaio due soldati, quando il fronte si sfascia improvvisamente. Panico in campo tedesco. Il capitano si accorge allora di qualcosa di sospetto nel comportamento di Rita. Le spara addosso, ma non riesce che a produrle un graffio ad una guancia. Il capitano e la moglie finiscono per saltare su di una mina. Arrivano intanto le avanguardie dell'esercito rosso. I prigionieri ritrovano i loro compagni. Ed il piccolo Arthur viene raccolto dal nonno di Rita. E' appunto il nonno che, dieci anni dopo, racconta tutto ciò ai due adolescenti che vivono con lui: la sorella di Rita ed il giovane Arthur. Turbato e inquieto, Arthur domanda: « Ma, allora? ». Ed il nonno, con un dolce sorriso: « Allora? Niente! Non ti sei sempre sentito come a casa tua, qui? ».

Film di guerra? Può darsi. Film pacifista, certamente. Non solo la sua ispirazione è nobilissima, ma tutto il film è impregnato da un senso fremente di umanità. Si passa sopra volentieri a qualche incongruenza di dettaglio e si rilevano con piacere le numerose notazioni psicologiche esatte. Nulla di rigido nella caratterizzazione del nemico. Se il capitano è un bruto e un buono a nulla, e sua moglie una pettegola bisbetica ed egoista, vi sono due soldati tedeschi che mostrano pietà e comprensione quando intuiscono il segreto di Rita. Dapprincipio diffidano l'uno dell'altro, si scrutano, si spiano. Alla fine, osano mostrarsi uomini piuttosto che soldati. E la gioia repressa che ciascuno dei due prova nello scoprire che ha davanti a sé un fratello e non un automa è uno dei momenti più commuoventi del film. La scena in cui la piccola Rita cerca di procurarsi delle medicine presso il farmacista è del pari assai ben riuscita e tutta piena di sfumature. Rita non può né vuole svelare il suo terribile segreto. Il farmacista si chiede se non gli si tenda un tranello. Finiscono per comprendersi a mezze parole. I rapporti fra i quattro uomini chiusi nella soffitta sono trattati con verosimiglianza e senso del particolare, anche

se qualche volta vi si sente il luogo comune. Girando con dei mezzi modesti, utilizzando spesso la scenografia naturale, il regista R. Neretnek ha mostrato un talento assai sicuro. La giovane protagonista è simpatica e assai convincente.

Per godere *Sim Chong Zon* (lett. La leggenda di Sim Chong) bisognerebbe senza dubbio essere coreani. Confessiamo di essere rimasti di stucco davanti a questa favola registrata parola per parola su pellicola. Però, i colori sono assai belli, di un gusto delicato. Vi sono laggiù dei cineasti che, dal punto di vista tecnico, non hanno nulla da imparare dai nostri.

In Mongolia, le cose vanno assai diversamente. Qui, il cinema è ancora in uno stadio assai primitivo. Perciò, *Otch* (lett. Il risveglio) ci ha conquistato. C'è anzitutto il fatto che questo film ci documenta sulla vita dei pastori mongoli che vivono sotto le tende. E poi, il regista S. Genden aveva qualche cosa da narrarci: un aneddoto semplicissimo attraverso il quale si vede come la scienza si apre la strada nella steppa e le pratiche superstiziose cedono terreno. Gli attori sono ammirevoli per naturalezza, salvo la donna che interpreta la parte della dottoressa russa. Avevamo creduto dapprincipio che fosse un'attrice russa, ma ci è stato detto che si trattava di un elemento indigeno, abbondantemente spalmato di cerone chiaro. I mongoli non hanno osato chiedere a Mosca qualcuno per il loro primo e così modesto film. Ebbene, questo film modesto ci è piaciuto. Per la sua autenticità.

E' nello stesso stato di grazia che bisogna porsi per gustare *La Vertiente* (La cascata), che ci rappresenta le preoccupazioni elementari delle popolazioni rurali della Bolivia. In un villaggio come tanti altri, non esiste acqua potabile; la sorgente più prossima è assai lontana. La gente beve quindi l'acqua del fiume che scorre vicino. Da qui, frequenti malattie. Uno scolaro muore. La maestra tenta di persuadere gli abitanti del villaggio ad incanalare l'acqua della sorgente, ma i suoi sforzi urtano contro il fatalismo ed i vecchi pregiudizi della popolazione. Decide perciò di iniziare essa stessa i lavori con l'aiuto dei suoi scolari. Gli adulti la prendono in giro. Ma un giorno, si ferisce mentre è intenta ai lavori. Poiché dopo tutto le vogliono bene, ed inoltre hanno riflettuto, i paesani decidono di continuare il lavoro che lei aveva cominciato. L'indifferenza cede il posto all'entusiasmo che aumenta sempre più. La canalizzazione dell'acqua diviene un affare di tutti (e qui interviene una sequenza di ammirevole lirismo). Il giorno dell'inaugurazione, la popolazione si porta spontaneamente al domicilio dell'insegnante ancora convalescente per esprimerle la propria gratitudine. E' tutto. Il film è raccontato malaccortamente, ma l'interesse umano balza dalla situazione, commuovente nella sua semplicità.

Se il cinema boliviano è rudimentale, quello brasiliano non è riuscito a trovare la sua strada, malgrado la costruzione di importanti teatri di posa a San Paolo. Stando a quanto affermano gli stessi professionisti brasiliani, film riusciti come *O' Cangaçeiro* e *Sinha Moça* rappresentano delle eccezioni in tutta la produzione nazionale. Quanto a Nelson Pereira dos Santos che, due anni fa, aveva favorevolmente impressionato i convenuti a Karlovy Vary con *Rio 40°* in cui, pur mancando tecnica ed esperienza, si avvertiva un grande amore per gli umili, questa volta si è mostrato assai meno ispirato con *Rio Zone Norte*. Il film è scucito al massimo è guastato dalle numerose concessioni al cattivo gusto commerciale. Al suo attivo, bisogna tuttavia mettere un certo valore come testimonianza della mentalità dei negri e dei meticci e dei loro

rapporti con la popolazione bianca. Grande Otelo è simpatico e convincente nel ruolo del menestrello nero Espirito. Bisogna vederlo quando prende moglie dopo una lunga vedovanza. E' di una adorabile semplicità biblica.

Arduna El Chadra (lett. La terra dei nostri avi) è il titolo della pellicola che l'Egitto ha presentato. La delegazione di questo paese era formata da gente intelligente e certamente istruita. Com'è potuto piacere loro un simile film? O quello che hanno presentato a Bruxelles? Mistero insondabile. Passiamo sopra alle ingenue intenzioni propagandistiche. Rimane un drammone indigesto di una lunghezza veramente eccessiva (tre ore d'orologio). Gli interpreti sono sprovvisti di un minimo di naturalezza, salvo Shukri Sarhan, giovane primo attore di innegabile prestanza. Bisogna poi dire che la fotografia in alcuni punti ha soddisfatto il nostro gusto.

Non abbiamo avuto miglior sorte con il film della Finlandia: *Vieras Mies* (lett. Lo straniero). Ancora propaganda, questa volta antialcolica, su di una trama poliziesca, in uno stile ormai sorpassato da tempo, di un naturalismo volgare e teatrale. In particolare vi si vede un tale che cerca a più riprese di usare violenza a sua moglie. La sceneggiatura dice che egli è un ozioso. E tutti soppiamo che l'ozio è il padre dei vizi.....

Per ben riuscire con *To Amaxaki* (lett. Il cocchiere del fiacre), Dinos Dimopulos aveva a sua disposizione un buon punto di partenza: la grandezza e la decadenza di un cocchiere nelle vie di Atene. La sua impresa non lo ha portato a nulla. Il film è semplicista e mediocre.

Nemmeno dalla Norvegia ci è venuta la luce. Indubbiamente l'avventura che ci racconta *I Slik en Natt* (lett. In una certa notte) suscita la nostra simpatia, perché si tratta di un fatto vero, l'odissea di alcuni orfani ebrei che solo la dedizione di una giovane dottoressa strappa alle grinfie della Gestapo. Il pubblico há avuto ragione di applaudire il soggetto del film. Ma il critico ha il dovere di dire che il realizzatore non ha saputo mostrare alcuna ispirazione, alcun soffio d'arte.

Dobbiamo mettere ancora l'Argentina nel novero delle « giovani cinematografie »? Dal punto di vista economico, sembrerebbe di no. Ma, allo stato dei fatti, *Une cita con la vida* (lett. Incontro con la vita) non passerà ai posteri.

Ad ogni modo il bilancio delle nostre scoperte si chiude, nella voce dell'attivo, con un interessante film lettone, un buon film slovacco, un curioso film coreano, un film mongolo ed un film boliviano entrambi simpatici.

* * *

Non ci rimane che far cenno della partecipazione a Karlovy Vary delle cinematografie che ci sono familiari. La brevità qui è di rigore. In realtà, abbiamo già intrattenuto il lettore su *Le cerf volant du bout du monde*. Roger Pigaut, il suo produttore-regista, l'aveva presentato fuori concorso a Bruxelles, riservandosi di lanciarlo a Karlovy Vary. Qui si è piazzato in coda; migliore riuscita avrebbe avuto a Bruxelles, dove questo film non pretenzioso ma pieno di seduzione con i suoi arabeschi aveva suscitato grandi simpatie.

L'uomo dai calzoni corti e *La grande strada azzurra* erano attesi con viva impazienza dai festivalieri dell'est che, avendolo scoperto con ritardo, fondano sempre delle grandi speranze sulla sopravvivenza o sulla resurrezione

del neo-realismo italiano. Il film di Glauco Pellegrini è sembrato assai sentimentale ed inverosimile. Quello di Pontecorvo non ha fatto impressione che per la scena d'amore a proposito della quale i critici cecoslovacchi hanno ripreso — con slancio, naturalmente — l'espressione lanciata da Ugo Casiraghi: « neo-erotismo » (5).

Mediocremente colorato, mediocremente fotografato e mediocremente concepito, *Synnove Solbakken* ci ha provato che la Svezia non può contare che su Ingmar Bergman. Certo, si sente nel film di Gunnar Hellström come in tante altre opere scandinave l'ossessione della lotta fra il bene ed il male. Questa si svolge in un ambiente paesano, in cui un giovane, crudele e scapestrato, finisce per rinsavire per l'amore di una giovane casta e pura. E' terribilmente noioso.

La Germania occidentale non ha avuto miglior successo con *Gestehen sie, Dr. Corda* (lett. Confessate, dott. Corda) il cui soggetto e la cui realizzazione lasciano lo spettatore di marmo. Per contro, *Nachts, wenn der Teufel kam* (Ordine segreto del Terzo Reich) ha ricevuto un'accoglienza più calorosa. La trama ha un andamento poliziesco, ma va molto al di là. Fondata su fatti reali, la storia è curiosa. E' stata eccellentemente diretta dal veterano Robert Siodmak, ritornato da Hollywod nel suo paese natale con una considerevole esperienza (6).

Nella categoria dei film per l'infanzia, la Danimarca aveva ottenuto alcuni anni fa un successo eccezionale con *Palle, solo al mondo*. Lo stesso produttore, ma non lo stesso regista, ci hanno ora presentato *Andre Folks Born* (lett. I figli degli altri). Per quanto si fosse assicurato la collaborazione dell'animatrice delle trasmissioni dedicate all'infanzia della radio del suo paese, il regista Lichtenberg non è riuscito a trovare la via del candore infantile. Ha ripiegato sulla puerilità idiota dell'adulto che si appoggia a dei ragazzi. Tempo perso. *Cinque anni,* altro film danese, è una pellicola di montaggio che si propone di ricordare che anche la Danimarca ha avuto la sua occupazione, i suoi collaborazionisti, la sua resistenza e persino i suoi partigiani. Il film è montato con due tipi di documenti: quelli sulle campagne di Hitler, già visti centinaia di volte; e quelli propriamente danesi, inediti e talvolta estremamente interessanti. Ma l'insieme è di un interesse limitato, in un certo senso locale.

Dopo un lungo tira e molla, la Spagna è stata alfine rappresentata da *El Inquilino* di José A. Nieves Conde. Il soggetto era promettente: un giovane medico occupa un appartamento in un edificio che l'urbanistica ha condannato alla demolizione. Non avverte sua moglie dell'imminenza dello sfratto. Si presentano gli operai che devono buttar giù la casa. Nel frattempo, l'uomo corre disperatamente da un'agenzia all'altra. Estenuato, alla fine si troverà con tutta la famiglia in mezzo alla strada. Il soggetto era universale. Ed il regista ha preferito trattarlo in una maniera agro-dolce, che avrebbe potuto essere assai efficace se egli non avesse scelto uno stile troppo teatrale, con degli interpreti che non lo sono di meno.

Affrontando la regia di *Tierra de hombres,* il messicano Ismael Rodriguez

---

(5) Per *La grande strada azzurra* vedere anche la recensione di E. G. Laura in « Bianco e Nero » n. IV, 65 .

(6) Vedere anche il giudizio di T. Ranieri da Locarno, in « Bianco e Nero » n. IX, 33.

ha esitato fra il film a sfondo sociale e l'avventura romanzesca. Risultato confuso. Non si sa a cosa interessarsi: se all'azione dei rivoluzionari che, trent'anni dopo Juarez, lottano ancora per la divisione delle terre o a Rosita, di cui due fratelli si disputano gli sguardi e le carezze (7).

Cupo e insipido: ecco che cosa è il film austriaco *Zirkuskinder* (lett. I ragazzi del circo).

A proposito di *Barnacle Bill,* George Sadoul ha fatto questa riflessione: « Sembra che la Gran Bretagna possieda ancora meno di Hollywood il senso dei festivals ». E' vero. A noi sembra in definitiva che questo paese mostri a Karlovy Vary uno spiccato senso di opportunismo: vi presenta dei film « come non se ne fanno in Oriente »; dei film leggeri, senza pretese, fuori del tempo, riposanti, in breve dei prodotti che hanno vaste possibilità di essere acquistati là dove gli schermi sono inondati di temi « attuali ». Sul piano strettamente commerciale, è la Gran Bretagna che, fra le nazioni d'occidente, s'è mostrata la più « clever ». S'intende che essa non aveva alcuna speranza di figurare fra i premiati. Ma pare che ciò la lasciasse indifferente, dato che riusciva a portare a casa qualche ghinea. E giungiamo così alla fine del nostro resoconto dell'XI festival internazionale di Karlovy Vary. E' necessario riassumere? Il lettore ha già capito la nostra conclusione: abbiamo potuto interessarci ad alcuni film, ma le occasioni di entusiasmo sono state rare.

(*Traduzione di* Domenico De Gregorio)

* * *

« La giuria internazionale ha assegnato il Gran premio dell'undicesimo Festival di Karlovy Vary al film sovietico *Tikhii Don* per aver tracciato un quadro interessante della vita del popolo sullo sfondo dei grandi avvenimenti della rivoluzione e dipinto i caratteri dei personaggi della grande epopea di Sholokov; e al film giapponese *Ibo Kyodai* per la sua denuncia chiara e profonda del militarismo inumano. La giuria internazionale dell'undicesimo Festival ha preso inoltre, in merito ai tre « premi principali », la seguente decisione: il primo premio principale è stato assegnato al film della Repubblica democratica di Germania *Unternehmen Teutonenschwert* per l'analisi coraggiosa dei documenti storici che svelano il pericolo rappresentato attualmente dal militarismo della Germania federale. Infine la giuria ha deciso di attribuire il terzo premio principale ex-aequo al film cecoslovacco *Cerni Prapor* per il modo convincente con cui ha espresso un'idea di attualità politica, e al film ungherese *Sobalvany* per il suo sforzo inteso a dipingere la complicata strada degli intellettuali d'una certa età per abbracciare l'idea socialista.

« Premio per il film documentario al film francese *Les alchimistes* per il modo poetico e dinamico con cui la realtà viene espressa nel campo del documentario. Premio per il film di divulgazione scientifica al film cecoslovacco *Po stope tajemstvi myslenky* per la chiara illustrazione dell'attività del sistema nervoso. Premio per il film a disegni animati al film sovietico *V Nektromo Tsarstve* per la sua forma artistica originale e il dialogo poetico.

« La giuria internazionale dell'undicesimo Festival di Karlovy Vary ha assegnato il premio per la migliore regìa a Robert Siodmak per l'eccellente regìa professionale del film presentato dalla Germania federale *Nachts wenn der Teufel kam.* Premi per la migliore interpretazione all'attore Maxim-Maximovic Strauch per la sua interpretazione personale, commovente e profondamente umana del personaggio di Lenin nel film *Rasskazy o Lenine* (U.R.S.S.); e all'attrice indiana Nargis per l'interpretazione acuta e convincente del personaggio principale del film *Bharat Mata.* Premio per la migliore fotografia a Carlo Montuori per l'eccellente fotografia del film *L'uomo dai calzoni corti,* che ha perfettamente interpretato le intenzioni della regìa e della sceneggiatura.

« La giuria ha assegnato un premio per giovani cineasti a Gillo Pontecorvo per la

(7) Per questo film vedere anche il giudizio di C. Triscoli in « Bianco e Nero » n. X, 32 (1957).

regìa artistica e raffinata del suo primo film a soggetto *La grande strada azzurra;* e agli attori cinesi Ta Chkhi e Wang Chao Tkhan per lo stile nuovo e profondamente umano della loro interpretazione nel film *Fiamme alla frontiera.*

« La giuria ha assegnato speciali menzioni d'onore al film cecoslovacco *Styridsatstyri,* violenta protesta contro la guerra ed espressione convincente delle idee umanitarie; e al film francese *Vivre* che con un eccellente montaggio realistico di documenti mobilita gli spiriti contro la guerra.

« La giuria ha assegnato infine delle menzioni d'onore al film della Repubblica araba unita *Arduna el chadra* per il suo sforzo di tratteggiare i mutamenti sociali nell'Egitto d'oggi; al film francese *Le cerf volant du bout du monde* per la sua idea che sollecita la reciproca amicizia dei ragazzi di diverse nazionalità; e al documentario della Repubblica democratica di Germania *Parlamentëre* per aver posto in rilievo l'opera pittorica di Daumier.

I film di Karlovy Vary

ANDHARE ALO (t.l. **Una luce nelle tenebre**) — **Regia:** Haridas Bhattaciaria - **sogg. e scenegg.:** Haridas Bhattaciaria - **fot.:** G. K. Mehta - **musica:** Prakac Ghoc - **interpreti:** Sumitra Devi, Bikac Raï, Bhanu Bannerdji, Basan Ciaudhuri, Djamuna Singh, Nilima Das - **origine:** India.

KROL MACIUS I (t.l. **Il re Mattia I**) — **Regia:** Wanda Jakubowska - **sogg. e scenegg.:** Igor Neverly, W. Jakubowska - **fot.:** Stanislav Wohl - **musica:** Stanislav Skrowacewski - **interpreti:** Julius Wyrzykowski (il re Mattia), Ludwik Halic (Felek), Elzbieta Buckowa (Klu-klu), Jan Koecher (il medico), Tadeusz Bialoszynski (il primo ministro), Leon Pietraszkiewic (il ministro della guerra) - **prod.:** Film Polski - **origine:** Polonia.

IBO KYODAI (t.l. **Il fratellastri**) — **Regia:** Miodji Ieki - **sogg. e scenegg.:** Yochikata Yoda, Nobuyichi Teraad - **fot.:** Yochio Miadjima - **musica:** Yasouchi Akutagawa - **origine:** Giappone.

SYNNOVE SOLBAKKEN — **Regia:** Gunnar Hellström - **sogg.:** da un romanzo di Björnson - **scenegg.:** Olle Mattson, Gunnar Hellström - **fot.** (Eastmancolor): Sven Nykvist - **musica:** Torbjörn Lundquist - **mont.:** Lennart Wallen - **interpreti:** Synnöve Strigen (Synnöve Solbakken), Gunnar Hellström (Aslak), Bengt Brunskog, (Thorbjörn Granliden), Olga Appelöv (Ingeborg Granliden), Oscar Ljung (Guttorm Solbakken), Birgitta Valberg (Karen Solbakken), Kolbjörn Knudsen, Ove Tjernberg, Gunnar Sjöberg, Malu Freden, Leif Nilsson, Kenneth Synnerud - **prod.:** Sandrews-Artistfilm - **origine:** Svezia.

BIJUTERII DE FAMILIE (t.l. **Gioielli di famiglia**) — **Regia:** Marius Theodoresco - **sogg.:** da una novella di Petru Dumitriu - **scenegg.:** Mavlin Ursianu, M. Theodoresco - **fot.:** Alexandre Rosianu - **scenogr.:** Alexandre Bratasanu, Constantin Simionesco - **musica:** Leon Klepper - **interpreti:** Tantzi Cocea (Elena), Eliza Petrachesco (Eleonora), Sabine Thomas (Elvira), Geo Barton, Colea Rautu, Lucrezia Karr, Jules Cozaban, Emil Botta, Nicolae Motoc, Constantin Romadan, Willy Ronea, Coty Hociung, Silvia Popovici - **prod.:** Studi « Bucarest » - **origine:** Romania.

GEJAGT BIS ZUM MORGEN (t.l. **Braccato sino all'alba**) — **Regia:** Joachin Hasler - **sogg. e scenegg.:** Arthur A. Kuhnert, Ludwig Turek - **fot.:** Otto Hanisch - **interpreti:** Manja Behrens (la madre), Raymund Schelcher (il tipografo), Siegfried Schürenberg (il capo della polizia), Friedrich Gnass (il falegname), Annemarie Hase - **prod.:** Defa - **origine:** Germania Orientale.

SIM CHONG ZON (t.l. **La leggenda di Sim Chong**) — **Regia:** Kim Rak Sup - **sogg. e scenegg.:** Kim Rak Sup - **fot.:** (Technicolor): Pak Byung Soo - **scenogr.:** Knag Ho - **musica:** Pak Tong Shil, Chung Nam Hui - **mont.:** Ju Kye Ok - **interpreti:** Li Soon Hui (Sim Chong), Cho Sang Sun (suo padre), Hong Tan Shil (la vicina), Yoo Kyung Al, Kong Ke Nam e gli attori del Teatro Nazionale - **prod.:** Studio di Stato - **origine:** Repubblica popolare di Corea.

SOBALVANY (t.l. **La statua di sale**) — **Regia:** Zoltan Varkonyi - **sogg. e scenegg.:** Gabor Thurzo - **fot.:** Istvan Pasztor - **mont.:** Mihaly Morell - **musica:** Rezsö Kokay - **interpreti:** Antal Pager (Mohay), Eva Ruttkay (Elzi), Anna Tökes (la madre), Iren Psota (Mandy), Geza Tordy, Vera Zemere, Miklos Gabor, György Bardi - **prod.:** Hungarofilm - **origine:** Ungheria.

EL INQUILINO (t.l. **L'inquilino**) — **Regia:** José A. Nieves Conde - **sogg. e scenegg.:** Manuel Sebares Caso, José M. Perez, Lozano, José A. Nieves Conde - **fot.:** Francisco Sempere - **musica:** Miguel A. Arbo - **interpreti:** Fernando Fernan-Gomez (Evaristo), Maria Rosa Salgado (Marta), José Marco Dovo (Fulgenzio), Paco Camoiras (Cepas) - **origine:** Spagna.

L'UOMO DAI CALZONI CORTI — **Regia:** Glauco Pellegrini - **sogg. e scenegg.:** Piero Ferri, G. Pellegrini - **fot.:** Carlo Montuori - **interpreti:** Edoardo Nevola (Pagnottella), Eduardo De Filippo (il puparo), Francisco Rabal (l'autista), Irene Cefaro (la giovane siciliana), Alida Valli, Memmo Carotenuto - **prod.:** Vertix Film-Uninci - **origine:** Italia-Spagna.

TO AMAXAKI (t.l. **Il cocchiere del fiacre**) — **Regia:** Dinos Dimopulos - **sogg. e scenegg.:** Jacques Cambanelis - **musica:** Manos Hadjidakis - **fot.:** Dinos Katsuridis - **interpreti:** Orestis Macris (Anestis, il cocchiere), Antigona Valacu (Annula), Vasilis Avlonitis (Thodoros), Christina Kalogeriku (l'aristocratica decaduta) - **prod.:** Finos Films - **origine:** Grecia.

CERNI PRAPOR (t.l. **Il vessillo nero**) — **Regia:** Vladimir Cech - **sogg. e scenegg.:** M. Fabera, Kamil Pixa - **fot.:** Rudolf Milich - **musica:** Stepan Lucky - **interpreti:** Jaroslav Mares (Vaclav), Frantisek Peterka (Petr), Kurt Oligmüller (sergente Storch), G. Simon (Gerhardt), Hanjo Hasse (Wolf), T. Schmidt (Tadeusz) e Jerzy Duszinski - **prod.:** Film di Stato cecoslovacco - **origine:** Cecoslovacchia.

LE CERF VOLANT DU BOUT DU MONDE (**L'aquilone in capo al mondo**) — Vedere dati nel n. IX, 23.

RITA — **Regia:** R. Neretnek - **sogg. e scenegg.:** F. Knorre - **fot.:** M. Rudzitis - **interpreti:** I. Gulbe (Rita e Inesa), E. Pavuls (Sergei), V. Zendberg (Maris), R. Ligers (Ajvar), A. Linints (Petr) - **origine:** U.R.S.S.

UNE CITA CON LA VIDA (t.l. **Incontro con la vita**) — **Regia:** Hugo del Carril - **sogg. e scenegg.:** Gori Munoz - **fot.:** Americo Hoss - **musica:** Tito Ribero - **interpreti:** Gilda Lusek (Nelida), Enzo Viena (Luis), Tito Alonso, Pedro Laxalt, Silvia Nolasco - **origine:** Argentina.

BHARAT MATA (tit. franc.: **La madre indiana**) — **Regia:** Mahbub - **sogg. e scenegg.:** Vadjahat Mirza, S. Ali Raza - **fot.:** Faridun A. Irani - **musica:** Nauchad - **interpreti:** Nargis (Radha), Sunil Datt (Birdju), Radjendra Kumar (Ramu), Mukri (Chambu), Chila Naiak (Kamla), Kanhaijalai (Sukhi Lala), Chanchal (Rupa), Djilu Ma (Sudnar) - **origine:** India.

STYRIDSATSTYRI (t.l. **I quarantaquattro**) — **Regia e scenegg.:** Pali Bielik - **fot.:** Frantisek Lukas - **musica:** Milan Novak - **interpreti:** Juraj Sarvas (Viktor), Elena Pappova (sua moglie), Dusan Blaskovic (Tono), Otibor Filcik (il capitano), Julius Vasek (il caporale), Andrej Chemlko (il comandante), Yvan Mistrik (Bednarik) - **prod.:** Studi di Bratislava - **origine:** Cecoslovacchia.

TIKHII DON (t.l. **Il placido Don**) — **Regia:** Sergeï Gherassimov - **sogg.:** da un romanzo di Sholokhov - **scenegg.:** Sergeï Gherassimov - **fot.** (Sovcolor): Vladimir Rapoport - **scenogr.:** Boris Dulenkov - **musica:** Y. Levitine - **interpreti:** P. Glebov (Gregori), Elina Bistritskaia (Axinia), Daniyl Ilcenko (Melekhov), Anastasia Filippova (la madre di Gregori), Zinaïda Kirienko (Natalia), L. Khiatieva (Daria), N. Arkangelskaia (Duniacha) - **prod.:** Studio Gorki - **origine:** U.R.S.S. (Terzo episodio).

I SLIK EN NATT (t.l. **In una tale notte**) — **Regia:** Sigval Maartman-Moe - **sogg. e scenegg.:** Colbjörn Helander, S. Maartman-Moe - **fot.:** Per G. Jonson - **interpreti:** Anne-Lise Tangstad (la giovane dottoressa), J. Holst-Jensen (suo zio), Lalla Carlsen (la governante), Ottokar Panning (il vecchio SS), Günther

Hüttmann (il giovane SS), Harry Rödner, Yvonne Aronzon - **prod.**: Sigma e Norsk Film - **origine**: Norvegia.

SVOGA TELA GOSPODAR (t.l. **Padrone del proprio corpo**) — **Regia**: Fedor Hanzekovic - **sogg. e scenegg.**: Slavko Kolar - **fot.**: Oktavijan Miletic - **musica**: Fran Lotka - **interpreti**: Julio Perlaki (Ivo), Mladen Serment (Jakob), Marija Kon (Roza), Nela Erzisnik (Bara) - **prod.**: Yadran Film - **origine**: Jugoslavia, 1957.

ARDUNA EL CHADRA (t.l. **La terra dei nostri avi**) — **Regia**: Ahmed Dia El Dine - **sogg. e scenegg.**: Josef Gohar - **fot.**: Victor Antun - **musica**: Fuad Sahry - **interpreti**: Shukri Sarhan (Ibrahim), Magda (Amina), M. Elmigli (Akef), H. Riad (Saber), I. Sami (Sabha) - **origine**: Egitto.

UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT (t.l. **Operazione « Spada teutonica »**) — **Regia, sogg. e scenegg.**: Annelie e Andrew Thorndike - **musica**: Paul Dessau - **commento**: Günther Rücker - **riprese su documenti e foto**: Vera Kunstmann, Gustel Perin - **prod.**: Defa - **origine**: Germania Orientale.

NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (**Ordine segreto del terzo Reich**) — **Regia**: Robert Siodmak - **sogg.**: Will Berthold - **scenegg.**: Werner Jörg Lüddecke - **fot.**: George Krause - **musica**: Siegfried Franz - **scenogr.**: Rolf Zehetbauer, Gottfried Will - **mont.**: Walter Boos - **interpreti**: Claus Holm (ispettore Kersten), Mario Adorf (Bruno Ludke), Hannes Messemer (Rossdorf capo delle SS), Annemarie Düringer (Helga), Werner Peters (Willi Keun), Monika John (Lucy), Christa Nielsen, Rose Schäfer, Peter Carsten (Mollwitz), Karl Lange (magg. Wollenberg), Lucas Amann, Wilmut Borell, Helmut Brasch, Ernst Fritz Fürbringer, Käthe Itter, Margaret Jahnen, Georg Lehn, Walter Janssen - **prod.**: Robert Siodmak-Divina - **origine**: Germania Occidentale, 1957.

LA GRANDE STRADA AZZURRA — Vedere dati nel n. IV, 65.

BARNACLE BILL — **Regia**: Charles Frend - **sogg. e scenegg.**: T.E.B. Clarke - **fot.**: Douglas Slocombe - **musica**: John Addison - **scenogr.**: Alan Withy - **mont.**: Jack Harris - **interpreti**: Alec Guinnes (cap. Ambrose), Irene Browne (signora Barrington), Percy Herbert (Tommy), Harold Goodwin (Duckworth), Martin Woodman (Reggie), Maurice Denham (magg. Crowley), Victor Maddern (Figg), George Rose (Bullen), Lionel Jeffries (Garrod), Allan Cuthbertson (Chailey), Jackie Collins (June), Richard Wattis - **prod.**: Michael Balcon per la Ealing; prod. ass. Dennis Van Thal - **origine**: Gran Bretagna, 1957.

ANDRE FOLKS BORN (t.l. **I figli degli altri**) — **Regia**: Nic. Lichtenberg - **sogg. e scenegg.**: Kirsten Bundgaard - **fot.**: Henning Christiansen - **musica**: Ole Mortensen - **sequenze d'animazione**: Ib. Steinaa - **scenogr.**: Kai Rash - **interpreti**: Inge Aasted, Helge Kjërulff Schmidt, Ellen Malberg, Ole Monty, Emil Hass Christensen, Preben Kaas, Jacob Nielsen, Anne Birgit Hansen, i ragazzi Jimmy Kirsten, Hanne Lars, Henry, Bente e Birte e la topolina disegnata « Hannibald » - **prod.**: Nordisk Film Junior - **origine**: Danimarca.

RASSKAZY O LENINE (t.l. **Racconti su Lenin**) — **Regia**: Sergeï Yutkevic - **sogg. e scenegg.**: M. Volpin, E. Erdmann, J. Gavrilovic - **fot.**: J. Andrikanis, A. Moskvin, A. Akhemtova, V. Fastovic - **interpreti**: Maxim Maximovic Strauch (Lenin) - **origine**: U.R.S.S.

VIERAS MIES (t.l. **Lo straniero**) — **Regia**: Hannu Leminen - **sogg. e scenegg.**: Ilmri Unho - **fot.**: Erkki Imberg - **musica**: Einar Englund - **interpreti**: Rauni Ihaheima (Katriina), Esko Vettenranta (Aaltonen), Kaarlo Halttunen (Alfred), Aku Korhonen (Onkel) - **origine**: Finlandia.

DOSANKO (tit. franc. **Benkei non tornerà più**) — **Regia e scenegg.**: Seigo Kanego - **fot.** (Cinemascope a colori): Kaitski Okodshima - **musica**: Jasuchi Akatagawa - **interpreti**: Yoshio Omori, Fumio Omatski, Natsujo Kawakami, Masakasu Murata, Teppai Tagasugi, Sakae Jonekura, Scin Misushima, Mitsue Ikeda, Kikuko Umesawa - **origine**: Giappone.

I SETTE DIMENTICATI (tit. ital.) — **Regia**: Seidzi Hisamatsu - **scenegg.**: Joko Mizuki - **fot.** (colori, Cinemascope): Seidzi Kizuka - **musica**: Jasuke Aku-

tagawa - **interpreti:** Kazuo Suzuki, Shiego Tezuka, Akio Shibata, Yasuo Uchiya, Ko Sato, Terumi Niki, Masao Oda, Ko Mihashi, Seikei Takeda, Joshio Inaba, Hideo Fukuhara, Shunichi Nakamura, Bokuzen Hidari - **origine:** Giappone.

TIERRA DE HOMBRES (t.l. **Terra d'uomini**) — **Regia:** Ismael Rodriguez - **scenegg.:** J. Rodriguez, C. Crellana, J. L. Celis - **fot.:** Rosalio Solano - **musica:** Raul Lavista - **interpreti:** T. Aguilar, J. Cordero, D. Soler, J. Aldama, R. Meraz, R. de Castilla, E. Cardenas, M. T. Rivas - **origine:** Messico.

FIAMME ALLA FRONTIERA (tit. ital.) — **Regia:** Ling Lung - **sogg. e scenegg.:** Lin Yu, Yao Lang, Pkheng Ting-feng - **fot.** (a colori): Nie Ting - **musica:** Chang Ti-chang - **interpreti:** Ta Chkhi (Tuolung), Wang Chao Tkhan (Manuo), Tkhien Lie (Meipkhuchankuan), Li Jen-li (Katang), Pchang Suechkin (l'istruttore militare), Liu Khuei-ming (la dottoressa Li), Jen I (il comandante della compagnia), Chu Wen-pin (il comandante del Kuo-Min-Tang) - **origine:** Cina.

GESTEHEN SIE DR. CORDA (t.l. **Confessate, dottor Corda**) — **Regia:** Josef von Baky - **sogg. e scenegg.:** R. A. Stemmle - **fot.:** Göran Strindberg - **musica:** Georg Hänzschel - **interpreti:** Elisabeth Müller (signora Corda), Hardy Krüger (dott. Corda), T. Tillmann, S. Lowitz, E. Pflug, R. Fernau - **origine:** Germania Occidentale.

OTCH (t.l. **Il risveglio**) — **Regia:** S. Genden - **sogg. e scenegg.:** L. Vangen, C. Cimid - **fot.:** D. Jigjid - **musica:** S. Gontciksumba - **interpreti:** J. Banzregc (il piccolo Purejav), B. Purve (Purejav adulto), G. Dorjpalam (la dottoressa sovietica), T. Tsevenjab (Buma), Z. Tsedekhu (il lama), C. Tsegmid (Dache), C. Sosor (la madre di Purejav) - **origine:** Mongolia.

ZIRKUSKINDER (t.l. **I ragazzi del circo**) — **Regia:** Franz Antel - **sogg. e scenegg.:** Kurt Nachmann - **fot.:** Hanz Heinz Theyer - **musica:** Johannes Fehring - **interpreti:** H. Brühl (Cora), O. Wanka (Silvio), Hans Moser (Pipo), G. Riedmann (Conny Meister) E. Andersen (Doris Hoff), F. Eckhardt (Runkelmann), J. Meinrad (il poliziotto) - **prod.:** Sacha Film - **origine:** Austria.

LA VERTIENTE (t.l. **La cascata**) — **Regia:** Jorge Ruiz - **sogg. e scenegg.:** O. Soria - **fot.:** N. Smolij - **musica:** T. Ribero - **interpreti:** Rosaria del Rio (la maestra), Raul Vacapereira (Lorgio) - **origine:** Bolivia.

RIO, ZONA NORTE (t.l. **Rio, zona nord**) — **Regia e scenegg.:** Nelson Pereira dos Santos - **musica:** Helio Silva - **interpreti:** Grande Otelo (Espirito), Jeca Valdao, Paulo Gular, Maria Petar Malu, Harodo de Oliverra, Vargas jr., Ferreira Mariya, Washington Fernandes, Walkiria Barbos, Erley J. Freitas, Pedro Farah - **origine:** Brasile.

CINQUE ANNI (tit. ital.) — **Regia e scenegg.:** Mogens Skot-Hansen - **fot.:** documenti d'archivio - **origine:** Danimarca.

(*a cura di* FRANCIS BOLEN)

Autocritica a Pola

di LINO DEL FRA

Il discorso sul cinema jugoslavo, avviato lo scorso anno su questa rivista, ci sembra possa essere ulteriormente approfondito alla luce dei risultati del quinto Festival di Pola. Avevamo accennato — a suo tempo — alle contraddizioni che caratterizzano la cinematografia jugoslava: al *vecchio* e al *nuovo* che è possibile ritrovare all'interno dei singoli film. Giudizi confermati dalla produzione 1958, che pur denunciando — in media — un minimo progresso, dimostra quali e quante siano ancor oggi le carenze che affliggono questa cinematografia. Di tali carenze i critici jugoslavi sono i primi a dolersi: sulla stampa abbiamo letto polemiche durissime, addirittura impietose nei confronti delle opere presentate; ed abbiamo assistito ad alcune riunioni in cui venivano sottolineati gli errori e i difetti industriali e artistici, della produzione cinematografica. Sono state aspramente criticate — tra l'altro — le vecchie strutture organizzative, « affidate a burocrati e ad amministratori privi di requisiti culturali »; si è rivendicata la necessità di affidare la direzione delle imprese cinematografiche ad artisti, scrittori, uomini di cultura; ci si è richiamati alle formule produttive oggi diffuse in Polonia, che consentono una attività libera da ogni superflua cristallizzazione organizzativa; si è denunciato sopratutto il basso livello tecnico e artistico delle regie, delle sceneggiature, della recitazione. Intendiamoci, non abbiamo assistito a una autocritica sapientemente orchestrata. Ne è conferma la libertà, anzi la spregiudicatezza assoluta delle opinioni. E' augurabile soltanto che le istanze e i propositi di rinnovamento vengano, anche in futuro, costantemente riaffermati. Chè i problemi irrisolti sono molti e urgenti e riguardano l'avvenire stesso del cinema jugoslavo.

Basti pensare alle coproduzioni, di cui abbiamo avuto a Pola alcuni esempi di assai discutibile impostazione culturale e — in ultima analisi — anche commerciale. Ci riferiamo in particolare a *La Tur, cuvaj se* (lett. Attenzione, La Tur!, coproduzione francojugoslava), per la regia di Georges Lampin. Si tratta di uno sgangherato Eastmancolor, che pur giovandosi di una certa dovizia di mezzi, è ben lontano dal poter essere considerato riuscito almeno sul piano spettacolare. Privo di mordente e di quei minimi requisiti di scioltezza narrativa che si ritrovano alla base di una decorosa produzione media, il film ha negli interpreti, abbandonati a se stessi da una regia incapace e per giunta distratta, il suo punto più debole. Jean Marais (un avventuriero che ruba stendardi agli austriaci e salva dalla schiavitù le figlie naturali di questo o quel duca), Eleonora Rossi Drago, Cathia Caro, eccetera, non riescono neppure a dare il meglio di se stessi, che, come tutti sanno, è assai poco. Osservazioni non troppo dissimili per la coproduzione russo-jugoslava *Aleksa Dundic,* di

Leonid Lukov, un film sulle imprese di un giovane ufficiale serbo che partecipò alla Rivoluzione di Ottobre in Russia, perdendovi la vita. L'argomento avrebbe potuto consentire la realizzazione di un'opera ricca di motivi epici e drammatici, oltre che di vigore ideologico; tale da riproporre, in forma nuova, per lo stesso cinema sovietico, i grandi temi del '17 e dell'apporto alla Rivoluzione degli uomini dei più diversi paesi. Le vicende di Dundic, il suo dramma, la sua progressiva presa di coscienza non hanno però suscitato negli autori del film un genuino e approfondito interesse; nè ci sembrano sufficienti la cura figurativa e l'innegabile rigore coloristico ravvisabili in alcune sequenze di massa (le cariche travolgenti della cavalleria rossa, la sosta di un treno militare nel retrofronte, descritta attraverso un giuoco lento e accorto di carrelli) per valutare in termini di validità la più recente fatica di Lukov. Nel film si sovrappongono caoticamente i canoni enfatici dell'attuale drammaturgia sovietica, il piglio avventuroso dei westerns e un gusto narrativo mutuato in modo diretto ma — di solito — assai poco felice dalla spettacolarità stilistica di un *Ciapaiev*. Il tentativo di rifare il verso ai Vassiliew con due decenni e più di ritardo, senza spogliarsi, per giunta, delle scorie del recente passato, ha condotto il regista a confezionare un'opera priva di convinzione e di rilievo.

Terza coproduzione, *La grande strada azzurra,* lavoro volenteroso e tuttavia discutibile del giovane Pontecorvo. A parte le gravissime deficienze culturali delle coproduzioni presentate al Festival, è bene osservare che se gli jugoslavi si ripromettevano da esse una collaborazione formativa e ricca di possibilità di approfondimento tecnico, assai poco crediamo abbiano potuto ottenere, data la scarsità di posto riservata ai loro quadri cinematografici nelle varie fasi di realizzazione dei film. La produzione nazionale, dal canto suo, ha offerto anche quest'anno sintomi di profonda incertezza. Non sveleremo alcun mistero scrivendo che al fondo di tale incertezza esiste un motivo delicato e complesso. Si tratta del desiderio e del timore, a un tempo, di affrontare i temi della realtà jugoslava d'oggi. Timore di non riuscire a esprimere il giusto tono e la valida prospettiva su argomenti di grande impegno. Esiste, a questo proposito, una forma di avventuroso *escamotage,* consistente nel trattare problemi « attuali » come ambientazione cronologica, ma avventurosi e privatissimi; tanto privati da apparire generici e inverosimili. E' il caso di *Potraz Vandu Kos* (lett. Alla ricerca di Vanda Kos) di Mitrovic, inchiesta per ritrovare una persona che conosce la verità sulla morte di un partigiano; di *Te Noci* (lett. Questa notte) di Zivanovic (1), con il classico triangolo borghese che si agita, in questo caso, tra le mura di una idrocentrale; e infine di *Tri koraka u prazno* (lett. Tre passi nel vuoto) di Nanovic, storia di foia e di amplessi — anche qui il triangolo — che si svolge su una chiatta (2). A parte l'assoluta mancanza di originalità, di mordente, di tipicità di temi, spaventano in questi film l'anemia perniciosa degli scenari e l'assenza di ogni criterio di regia (3).

Diversa valutazione merita, al contrario, *Vraticu se* (lett. Tornerò) di Jose Gale (4), storia di un ex-ufficiale partigiano rimasto mutilato durante la lotta

(1) Jovan Zivanovic aveva presentato lo scorso anno al Festival, *Zenitza,* un film di non scarso rilievo. Spiace vederlo, oggi, autore di un'opera inutile e assai poco decorosa.

(2) La censura ha imposto al film tagli per circa 200 metri.

(3) Uguali deficienze si ritrovano in alcuni altri film, di cui risparmiamo al lettore anche i titoli.

(4) cfr. « Bianco e Nero », settembre 1957.

antinazista. Tormentato dalla sua inferiorità fisica, egli si isola ogni giorno di più dall'ambiente che lo circonda, si allontana dai suoi amici, e quando incontra casualmente una ragazza che ha conosciuto e amato durante la guerra, vuole allontanarla a ogni costo. La giovane donna, pur essendo sposata, tenterà con coraggio di aiutare l'invalido, anche a costo di infrangere certe convenzioni sociali. Il regista affronta senza preoccupazioni e impacci moralistici il tema scabroso dell'adulterio, e riesce — a tratti — ad ambientare la vicenda in modo abbastanza credibile. La vita di tutti i giorni, anche nel suo grigiore e nei suoi aspetti negativi, è presente in alcune sequenze del film, a cui manca tuttavia una approfondita e compiuta costruzione dei personaggi, strapazzati senza pietà da uno scioglimento della vicenda melodrammatico, sbrigativo e ottimistico a un tempo. Assai più compiuto e scaltrito del film di Gale, ci sembra *H 8* di Tanhofer, un regista che lo scorso anno si presentò a Pola in modo quanto mai avvilente, ammannendo al pubblico e alla critica un orripilante, anche se tecnicamente perfetto, film del terrore. Quest'anno Tanhofer sembra aver mutato completamente i suoi interessi. *H 8* è la storia lineare, priva di complicazioni e di eccessivi manierismi, di un fatto di cronaca: lo scontro tra un pullman e un autocarro sull'autostrada Belgrado-Zagabria. Il film si riduce ad un vivace caleidoscopio di psicologie e di tipi, colti nei loro tratti quotidiani e usuali, nelle loro manie, nei loro momenti di generosità e di altruismo, nelle loro viltà. Unici ambienti della vicenda: il pullman, l'autocarro e una stazione di sosta. Pur concedendosi alcune compiaciute *performances* di mestiere, Tanhofer tiene sufficientemente a fuoco i dieci e più protagonisti, grazie a una precisa intuizione del ritmo narrativo che contribuisce a valorizzare la recitazione di un folto gruppo di attori scelti tra i più dotati del cinema e del teatro jugoslavo. L'immediatezza del racconto avvicina il film a un reportage giornalistico, concluso con la drammatica descrizione della sciagura, scandita da un impiego perfetto, anche se non nuovo, degli artifici del *suspense*. Con *H 8*, il regista dimostra di essere l'uomo di mestiere più dotato del cinema jugoslavo. Purtroppo alla preparazione tecnica non si uniscono una costante tematica e un indirizzo culturale organico. L'opera futura di Tanhofer resta dunque condizionata dalle qualità degli scenari che altri confezionerà per lui.

Tra i film degni di considerazione crediamo di dover annoverare anche *Crni Biseri* (lett. Le perle nere), che ricorda, nei suoi aspetti tematici due opere celebri nella storia del cinema: *Verso la vita* di Nikolaj Ekk e *Sciuscià* di Vittorio De Sica. Svetomir Janic, autore del film, ambienta il racconto in un riformatorio, tra un gruppo di giovani delinquenti, sottoposti a una disciplina militaresca che li spinge alla rivolta. Attraverso la figura di un giovane istitutore, Janic tenta un paragone dialettico tra vecchi e nuovi sistemi pedagogici. Argomento tutt'altro che facile per quanto di moralistico ottimismo necessariamente comporta. Che il film riesca ad evitare tutti i pericoli connessi alla sua impostazione contenutistica, peraltro interessantissima, non diremmo. Tuttavia il sentimento toccante di amore e di simpatia che ha avvicinato il regista al mondo dei ragazzi e la sua profonda fiducia nelle qualità migliori dell'uomo riescono ad essere espressi più volte da un tono stilistico genuino in cui si alternano la crudezza spietata e una sofferta e umanissima liricità.

Il genere *partigiano* (vera e propria saga popolare, ormai tipica della pro-

duzione jugoslava, come l'epopea del West negli U.S.A.) è stato rappresentato a Pola dal miglior film del Festival, *Kroz Granje Nebo* (lett. Il cielo tra i rami) del giovane Stole Jankovic, un intellettuale impegnato da molti anni anche nella vita politica e che ha collaborato a suo tempo con Käutner, in qualità di consulente alla sceneggiatura di *L'ultimo ponte* (5). In seguito, nel '55, Jankovic ha scritto la scenario di *Njo Drojca* (lett. Loro due), storia di due vecchi contadini, uno dei quali, dapprima indifferente di fronte all'invasione nazista, si convince infine a partecipare alla lotta partigiana. *Il cielo tra i rami* conferma il preciso indirizzo ideologico e culturale di Jankovic e rivela in lui delle innegabili qualità di regista, dotato di un saldo polso spettacolare e di un sufficiente intuito nello scandagliare mentalità e caratteri. Partendo da « Velika Deca » (« I grandi bambini »), un libro di racconti partigiani di Antonio Isacovic, il regista aveva concepito il suo film come un *omnibus* in tre episodi; ma la materia dei racconti scelti si dimostrò all'atto pratico difficilmente inquadrabile nei limiti di tempo della novella cinematografica. Nacque così l'idea di realizzare tre film, e intorno ad essi Jankovic lavora ormai da due anni.

Kroz Granje Nebo è l'odissea di un gruppo di feriti, braccati tra le montagne e i boschi durante la grande offensiva nazista di Sutjeska. Il film ha inizio con la descrizione, travolgente e terrorizzante a un tempo, dell'attacco tedesco. Jankovic ha girato novemila metri di pellicola per montare una sequenza incalzante e tragica, di poco più di duecento metri, costruita attraverso un alternarsi di campi lunghi e di primi piani, legati tra loro, a volte, da carrelli brevi e nervosi. Il linguaggio, studiato e aderentissimo, riesce ad offrire, in crescendo e con evidenza agghiacciante, il furore da belva e la fredda precisione impiegati dalla macchina bellica nazista per stroncare alle radici il movimento partigiano. Stilisticamente, ci troviamo di fronte ad un rapido fluire di notazioni drammatiche, la cui precisione figurativa va certamente oltre il piano tecnico e artigianale. Alla spettacolarità delle sequenze di apertura, succede la lunga marcia dei partigiani feriti, cupa e disadorna nella sua essenzialità. Sotto la pioggia, tra i boschi, la colonna dei feriti tenta di sfuggire all'accerchiamento; la marcia è punteggiata da dialoghi disperati, attraverso i quali, nella massa grigia e dolente, vengono a delinearsi alcuni personaggi: un vecchio e umanissimo militante operaio, ormai cieco; un giovane cinico e individualista, ferito in combattimento e in continua polemica con altri partigiani, anch'essi feriti; alcune donne che seguono con i loro bambini la colonna in ripiegamento. Situazioni e cadenze

(5) Altre opere di *argomento partigiano* sono state proiettate durante la mostra. *Kala* (*Kala*), storia di un cane da pastore che vive tra le montagne con i suoi padroni e che gli orrori della guerra trasformano in un animale feroce, è un nobile atto di accusa contro la guerra e le sue terribili conseguenze. Realizzata dal giovane Hieng e da Kreso Golik (autore, quest'ultimo, di uno dei film più risolti e sofferti del cinema jugoslavo, *La ragazza e la quercia*) l'opera, pur sprovvista di un valido scenario e appesantita da trite simbologie, non manca a volte di una sua dignità formale, che ne sostiene i nodi drammatici e spettacolari. Pregi assai minori si ritrovano in *Rafal u nebo* (lett. Raffiche verso il cielo) di Bjenjas, dramma di un partigiano la cui famiglia è sterminata da un collaborazionista. Il desiderio della vendetta spinge il protagonista alla ricerca dei familiari dell'assassino. Davanti a essi, egli non ha però il coraggio di sparare: donne e bambini hanno già sofferto abbastanza gli orrori della guerra. Purtroppo, la persistente inclinazione melodrammatica pregiudica irrimediabilmente il tono del film e ne rende inautentico il messaggio.

di dialogo ricordano in questo caso i più recenti film americani sulla guerra. Di particolare rilievo il coraggio del regista che non esita a descrivere il pessimismo, lo scoramento, l'auto-ironia dei partigiani feriti, e la loro stessa polemica contro il proprio eroismo. Tale prospettiva critica, rappresenta a nostro giudizio uno dei punti di forza del film, i cui personaggi — a parte alcune compiacenze — non risultano disegnati secondo i moduli dell'eroe positivo dai muscoli possenti, dal cuore saldo e dal cervello monomaniaco. La soluzione della vicenda, con l'arrivo improvviso delle SS (precedute dal lugubre abbaiare dei cani) e l'affannoso strisciare dei feriti, è certo tra le pagine più belle scritte dal cinema jugoslavo. Purtroppo, un improvviso e precipitoso « ecco i nostri » deturpa e recide senza rimedio il tessuto del film. *Kroz Granje Nebo* resta tuttavia l'opera migliore apparsa al festival, unitamente alla produzione dei cartoni animati della Zagreb Film, che da tempo lavora con un collettivo di soggettisti, di registi, di disegnatori ottimamente affiatati. Quest'anno la Zagreb ha presentato cartoni sulla magia, sulla lettura dei libri del terrore, su una allegoria pacifista, eccetera, soggetti che con sensibile gusto, fantasia e *humour* trattano temi di alto valore pedagogico.

Un discorso particolare merita il film di De Santis, *Cesta duga godinu dana* (La strada lunga un anno), che conferma pienamente le caratteristiche ed i limiti della personalità del regista e alcune sue vistose qualità di mestiere poste a servizio di una prospettiva tematica identificata da più parti con un certo timbro populista, a cui si intrecciano spiccate inclinazioni all'erotismo, oltre a un gusto figurativo elaborato e prezioso. A quest'ultimo proposito si è spesso creduto opportuno ricorrere all'accusa di dannunzianesimo. Valutazioni tutt'altro che erronee, e tuttavia parziali, ché il vero carattere dominante dell'attività e degli interessi di De Santis va ricercato nel suo amore per una particolare concezione tutta estetistica (e come potrebbe essere altrimenti?) dell'uomo *primitivo,* delle sue *qualità,* dei suoi istinti, dei suoi bisogni, dei suoi idillii e delle sue violenze. Ed è proprio il mondo contadino, o meglio una visione particolare e soggettiva di questo mondo, che il regista crede il più adatto a far da supporto alle proprie saghe, ai propri eroi, umili come condizione, ma quanto — troppo! — raffinati nel loro ruolo narrativo e figurativo. Per non prestare occasione ad equivoci, diremo che tale culto del primitivo — sorretto ed esercitato in termini di gusto più che di ragione o quanto meno di fede, elaborato quindi da *lettré* e non da ideologo — è ben lontano da un'autentica concezione storicistica e classista. Di qui il populismo quale prospettiva sociale arcaica, che si manifesta in quasi tutti i film di De Santis, dei quali *Cesta duga godinu dana* può essere a buon motivo indicato come una compiuta antologia.

Vi si ritrova la usuale umanità *primigenia* (sempre uguale a se stessa, stereotipa, proprio perché nata da una visione necessariamente convenzionale e ideografica) che perfino nei momenti più impegnati e drammatici della vicenda si move secondo un rituale preciso quanto esteriore. Così le sequenze del lavoro collettivo per costruire la strada, si riducono a una sorta di liturgia — quasi del tutto priva di ogni vero motivo di commozione e di partecipazione — in cui il materiale umano scade ad occasione plastica ed è ordinato esclusivamente in funzione di certi risultati compositivi. Sequenze simili avevamo già visto in *Non c'è pace tra gli ulivi* e via via in *Giorni d'amore,* in

Uomini e lupi eccetera. Né una più autentica e credibile umanità viene alla luce allorché la macchina da presa individua i singoli personaggi durante i loro dialoghi, volutamente, scopertamente ingenui, nel tentativo tutto intellettualistico e quindi irrisolto di offrire quanto di semplice e di mitico esiste nell'anima contadina. Anche le vicende sentimentali che si intrecciano intorno alla strada in costruzione non sfuggono all'alternativa di cadere nel risaputo e nel luogo comune (l'adultera paesana che si redime, eccetera), ovvero in una idealizzazione dolciastra del rapporto d'amore e della vita familiare. Ad abbassare il tono del film contribuiscono anche alcuni attori — la Pampanini e la Rossi Drago in specie, anche fisicamente fuori dei loro personaggi — la cui presenza lascia stupiti e perplessi, tenendo conto che i produttori jugoslavi hanno offerto al regista le più ampie libertà di decisione e di scelta.

L'« ideologia » che è alla base del film non si discosta né risulta approfondita rispetto alle precedenti fatiche cinematografiche di De Santis; così come le strutture e i difetti dello scenario (accentuati da una inesistente collocazione storica e geografica della vicenda, che alcune didascalie vorrebbero risolvere sul piano della favola) non rappresentano una sostanziale novità nella carriera del regista e dei suoi collaboratori. Resta quindi soprattutto all'attivo del film la sensibile sicurezza professionale con cui è stato realizzato; sicurezza che ha consentito ad alcuni quadri tecnici ed artistici jugoslavi una esperienza di lavoro utile, positiva. Se poi il film — come ci auguriamo fermamente — sarà distribuito anche in Italia, il nostro pubblico si troverà di fronte ad una lieta sorpresa: vale a dire ad un Massimo Girotti brillante e sicuro di sé (come di rado ci era occorso di vedere) nei panni di un personaggio sapido e vitalissimo; uno dei pochi eroi di carne e di sangue della vicenda.

La giuria del festival, dal canto suo, ha ritenuto di dover attribuire il massimo riconoscimento ad *H 8,* mentre ai film di De Santis e di Jankovic sono andati rispettivamente il secondo e il terzo premio. Evidentemente la giuria si è lasciata influenzare, più di quanto sarebbe stato opportuno, dalla abilità tecnica di Tanhofer e dallo sforzo produttivo che la Jadran Film, realizzatrice di *Cesta duga godinu dana,* ha dovuto affrontare. Le qualità, certo meno vistose, ma autentiche di *Il cielo tra i rami,* hanno trovato un più adeguato riconoscimento presso la giuria dei critici cinematografici che ha assegnato a Jankovic il premio per il miglior film.

Film usciti a Roma dal 1.-VII al 31-VIII-'58

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Concludiamo con questo elenco — che giunge al 31 agosto scorso — la pubblicazione dei «credits» completi di tutti i film usciti a Roma nella stagione 1957-58 di cui, per avere un preciso termine di riferimento, abbiamo fissato l'inizio al 1. settembre 1957. Abbiamo così pubblicato — con un'iniziativa che è unica nel suo genere nel quadro della pubblicistica cinematografica italiana — i «credits» di 457 film, numero che non deve ritenersi comprendente tutti i film usciti in Italia, ma soltanto, ripetiamo, a Roma; sono comunque ben pochi, e di scarso valore, quelli che non hanno trovato in un anno ospitalità nei cinematografi della capitale. Per chi ama le statistiche diremo che, dei 457 film presentati nella passata stagione, 238 sono stati prodotti negli U.S.A. (tra questi 35 erano riedizioni di vecchi film), 60 in Gran Bretagna (di cui 6 riedizioni), 50 in Italia, 34 in Francia, 16 nella Germania Occidentale, 4 in Giappone, 2 in Austria, 2 nell'U.R.S.S., 1 per ciascun Paese in Argentina, Finlandia, Messico, Polonia, Svezia. Ci sono state poi le co-produzioni: 20 tra Italia e Francia, 16 Italia-Spagna, 2 Italia-U.S.A., 2 Italia-Francia-Germania e 1 per ciascuna delle seguenti combinazioni: Italia-Germania Occ., Italia-Francia-Spagna, Italia-Francia-Germania-Jugoslavia, Francia-Giappone, Francia-U.S.A. e Gran Bretagna-U.S.A. Di tutti i film di qualche interesse «Bianco e Nero» si è occupato in sede critica, in occasione della loro presentazione in Mostre o Festival o più spesso con recensioni particolari; in ogni caso comunque, accanto ai «credits» o ai titoli dei film recensiti, questa rubrica rimandava al fascicolo e alla pagina dei giudizi o delle recensioni; così pure per i «credits» già pubblicati nelle varie occasioni. Si è creduto opportuno procedere in tal modo per evitare inutili ripetizioni e nel tentativo di essere come sempre il più possibile precisi ed esaurienti nell'informazione dei nostri lettori.

Acqua alla gola - v. *Chase a Crooked Shadow*.
Adultero, L' - v. *Woman in a Dressing Gown*.
Americano alle Folies Bergère, Un - v. *Folies Bergère*.
Amore a Parigi, Un - v. *Monpti*.
Anni pericolosi, Gli - v. *These Dangerous Years*.
Assassino ha lasciato la firma, L' - v. *The Cop Hater*.
Avventura a Soho - v. *Miracle in Soho*.
Avventure di Cadet Rousselle, Le - v. *Cadet-Rousselle*.
Azione di controspionaggio - v. *Escape Route*.
Bacio del bandito, Il - v. *The Kissing Bandit* (riedizione).
Bacio della morte, Il - v. *The Kiss of Death* (riedizione).
Bomba comica, La.
Buon samaritano, Il - v. *Good Sam* (riedizione).
Cacciatorpediniere maledetto, Il - v. *Gift Horse*.
Caporale di giornata.
Cavalieri del Nord-Ovest, I - v. *She Wore a Yellow Ribon* (riedizione).
Chiamate Nord 777 - v. *Call Northside 777* (riedizione).
Città di notte.
Colline nude - v. *The Naked Hills*.
Colpo da due miliardi, Un - v. *Sait-on jamais?*
Come svaligiare una banca - v. *A Nice Little Bank That Should Be Robbed*.

Contrabbando a Marsiglia - v. *Deuxième Bureau contre inconnu.*
Contrabbando a Shangai - v. *Intrigue* (riedizione).
Cord il bandito - v. *Cattle Empire.*
Dado è tratto, Il - v. *Le rouge est mis.*
Dama e il cow boy, La - v. *The cowboy and the Lady* (riedizione).
Delinquente del Rock 'n Roll, Il - v. *Jailhouse Rock.*
Destinazione Luna - v. *Rocketship X. M.* (riedizione).
Destinazione Tokyo - v. *Destination Tokyo* (riedizione).
Donna delle tenebre, La - v. *Lizzie.*
Dott. Jekyll e Mr. Hyde, Il - v. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (riedizione).
Due del Texas, I - v. *Texas* (riedizione).
E' arrivata la parigina.
Ecco il tempo degli assassini - v. *Voici le temps des assassins.*
Enrico V - v. *Henry V* (riedizione).
Faccia d'angelo - v. *Baby Face Nelson.*
Falco di Hong Kong, Il - v. *Washi to Taka.*
Fantasma dello spazio, Il - v. *Phantom from Space.*
Festa di maggio - v. *Premier Mai.*
Figli dei moschettieri, I - v. *At Sword's Point* (riedizione).
Fine di un gangster - v. *Un certain Monsieur Jo.*
Fino all'ultimo - v. *Jusqu'au dernier.*
Forte del massacro, Il - v. *Fort Massacre.*
Giacomo il bello - v. *Beau James.*
Giù il sipario! - v. *Arriba el telon* o *Abajo el telon!*
Giungla del peccato, La - v. *Cruel Tower.*
Goal! - v. *Hinein! Fussball Weltmeisterschaft.*
Grande campione, Il - v. *Champion* (riedizione).
Grande conquista, La - v. *Tycoon* (riedizione).
Impiccagione all'alba - v. *The Hired Gun.*
Imprese di una spada leggendaria, Le.
Invasori spaziali, Gli - v. *Invaders from Mars.*
Isola dei pirati, L' - v. *La Bigorne, Caporal de France.*
Kamikaze: torpedini umane - v. *Ningen gyorai shtsugeki su.*
Karamazov - v. *The Brothers Karamazov.*
Là dove scende il fiume - v. *Bend of the River* (riedizione).
Lama alla gola - v. *Cry Terror.*
Maigret dirige l'inchiesta - v. *Maigret dirige l'enquête.*
Malesia - v. *Malaya* (riedizione).
Malinconico autunno.
Margherita Gautier - v. *Camille* (riedizione).
Maschera nera di Cedar Pass, La - v. *Last Stagecoach West.*
Mister Rock and Roll - v. *Mister Rock and Roll.*
Morte è al di là del fiume, La - v. *Roseanna McCoy* (riedizione).
Mostro delle nebbie, Il - v. *The Mad Magician.*
Nel fango della periferia - v. *A Man Is Ten Feet Tall* o *Edge of the City.*
Ninotchka - v. *Ninotchka* (riedizione).
Obbietivo Burma! - v. *Objective Burma!* (riedizione).
Ordine segreto del Terzo Reich - v. *Nachts, wenn der Teufel kam.*
Paradiso del capitano Holland, Il - v. *The Captain's Paradise* (riedizione).
Paura senza perché - v. *In a Lonely Place* (riedizione).
Prigioniero della paura, Il - v. *Fear Strikes Out.*
Prigioniero di Stalingrado, Il - v. *Der Arzt von Stalingrad.*
Principe folle, Il - v. *Herrscher ohne Krone.*
Ragazza di provincia, La - v. *Let's Be Happy.*
Ragazzo d'oro - v. *Golden Boy* (riedizione).
Ricatto a tre giurati - v. *3 for Jamie Dawn.*
Ritorno a Warbow - v. *Return to Warbow.*
Rivolta dei Seminole, La - v. *Seminole Uprising.*
Rivoltosi di Boston, I - v. *Johnny Tremain.*
Rodan, il mostro alato - v. *Rodan.*
Russia d'oggi - v. *This Is Russia.*
Scandalo del vestito bianco, Lo - v. *The Man in the White Suit* (riedizione).
Scuola di spie - v. *Carver Her Name with Pride.*
Segreto di Mora Tau, Il - v. *Zombies of Mora Tau.*
Sfida a Green Valley - v. *Silver Star.*
Sfida dei Desperados, La - v. *The Desperados* (riedizione).
Sfida di capitano Rob, La - v. *El juramento de Lagardere.*
Sfida infernale - v. *My Darling Clementine* (riedizione).
Soldato sconosciuto, Il - v. *Tuntematon Sotilas.*
Sposa di giorno, ladra di notte - v. *Always a Bride.*
Stanotte sorgerà il sole - v. *We Were Strangers* (riedizione).
Stirpe dannata - v. *Blanche Fury* (riedizione).
Storia del generale Custer, La - v. *They Died Their Boots on* (riedizione).
Storia di Buster Keaton, La - v. *The Buster Keaton Story.*

Storia di Tommy Steele, La - v. *Tommy Steele Story.*
Strada dei peccatori, La - v. *Street of Sinners.*
Strada della rapina, La - v. *Plunder Road.*
Strano detective: Padre Brown, Uno - v. *Father Brown* (riedizione).
Tabarin - v. *Tabarin.*
Tamburi di guerra - v. *War Drums.*
Tamburi lontani - v. *Distant Drums* (riedizione).
Terrore non ha confini, Il - v. *Escapement.*
Thérèse Etienne - v. *Thérèse Etienne.*
Tokyo, dossier 212 - v. *Tokyo File 212* (riedizione).
Tormento di un'anima - v. *Man of Fire.*
Torre crudele, La - v. *The Cruel Tower.*
Totò, Peppino e le fanatiche.
Tre banditi, I - v. *The Tall T.*
Uomo del Colorado, L' - v. *The Man from Colorado* (riedizione).
Uomo nel cielo, L' - v. *The Man in the Sky.*
Valeria, ragazza poco seria.
Vera storia di Lynn Stuart, La - v. *The True Story of Lynn Stuart.*
Verità... quasi nuda, La - v. *The Naked Truth.*
Vietato rubare le stelle - v. *Fuzzy Pink Nightgown.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e. s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p. a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALWAYS A BRIDE (Sposa di giorno, ladra di notte) — r.: Ralph Smarth - **s. e sc.:** R. Smart, Peter Jones - **f.:** C. Pennington-Richards - **m.:** Benjamin Frankel - **scg.:** Maurice Carter - **mo.:** Alfred Roome - **int.:** Peggy Cummins (Clare), Terence Morgan (Terence), Ronald Squire (Victor), Marie Lohr (Dowager), James Hayter (Dutton), Geoffrey Sumner (Teddy), David Hurst (Beckstein), Sebastian Cabot (Taxi Driver), Charles Goldner (direttore d'albergo), Jacques Brunius (ispettore di polizia) - **p.:** Robert Garrett per la Clarion Films - **o.:** Gran Bretagna, 1953 - **d.:** Rank.

ARRIBA EL TELON o **ABAJO EL TELON! (Giù il sipario!) — r.:** Miguel Delgado - **s. e sc.:** Jaime Salvador - **f.:** Victor Herrera - **m.:** Federico Ruiz - **scg.:** Gunther Gerzso - **mo.:** Jorge Bustos - **int.:** Mario Moreno «Cantinflas» (Cantinflas), Christiane Martell (Lulù Duval), Beatriz Saavedra (Anita), Alejandro Chianguerutti, Rafael Alcaide, Alberto Català, Miguel Manzano, Tito Novaro, Ernesto Finance, Victor Alcocer, Armando Espinosa, Quety Clavijo - **p.:** Posa Film - **o.:** Messico, 1954 - **d.:** Ceiad.

ARZT VON STALINGRAD, Der (Il prigioniero di Stalingrado) — r.: Geza von Radvanyi - **s.:** da un romanzo di Heinz G. Konsalik - **sc.:** Werner P. Zibaso - **f.:** Georg Krause - **m.:** Siegfried Franz - **scg.:** Willy Schatz e Robert Stratil - **int.:** O. E. Hasse (dott. Bohler), Eva Bartok (Alexandra Kasalinskaja), Walter Reyer (dott. Sellnow), Hannes Messemer (Markow), Valerj Inkijinoff (Worotilow), Leonard Steckel (dott. Kresin), Paul Bösiger, Mario Adorf, Vera Tschechowa, Siegried Lowitz, Wilmut Borell, Til Kiwe, Rolf von Nauckhoff, Willy Auerswald, Johannes Buzalski, Galina Brusenzeff, Niels Clausnitzer, Pino Demschik, Erich Ebert, René Farell, Rolf Kralovitz, Emiljosef Hunek, Kurt Linda, H. G. Loska, Willy Schulte - **p.:** Divina - **o.:** Germania Occidentale, 1958 - **d.:** De Laurentis.

BABY FACE NELSON (Faccia d'angelo) — Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

BEAU JAMES (Giacomo il bello) — r.: Melville Shavelson - **s.:** Gene Fowler - **sc.:** Jack Rose, Melville Shavelson - **f.** (Technicolor Vistavision): John F. Warren - **m.** (numeri musicali): Jack Baker - **int.:** Bob Hope (Jimmy Walker), Vera Miles (Betty Compton), Paul Douglas (Chris Nolan), Alexis Smith (Allie Walker), Darren McGavin (Charley Hand), Joe Mantell (Bernie Williams), Horace McMahon (procuratore), Richard Shannon (Dick Jackson), Willis Bouchey (Arthur Julian), Sid Melton (Sid Nash), George Jessel (George Jessel),

Walter Catlett (Al Smith) - **p.**: Hope Enterprises - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Paramount.

BOMBA COMICA, La — antologia di vecchie comiche di Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, James Finlayson, Snub Pollard, Billy Bevan, Monty Banks, Ben Turpin, Andy Clyde, Marjorie Beebe, Mildred Davis, Moran & Mack, Priscilla Dean, Ralph Graves, Ena Gregory - **mont.**: R. A. Bredford - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metropolis Film.

BROTHERS KARAMAZOV, The (Karamazov) — Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 31; dati V, 53.

BUSTER KEATON STORY, The (La storia di Buster Keaton) — **r.**: Sidney Sheldon - **s. e sc.**: Robert Smith, Sidney Sheldon - **f.** (Vistavision): Loyal Griggs - **m.**: Victor Young - **scg.**: Hal Pereira, Carl Anderson - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: Donald O'Connor (Buster Keaton), Ann Blyth (Gloria Brent), Rhonda Fleming (Peggy Courtney), Peter Lorre (Kurt Bergner), Larry Keating (Larry Winters), Richard Anderson (Tom McAfee), Larry White (Keaton bambino), Dave Willock (Joe Keaton), Claire Carlton (Myra Keaton) - **p.**: Robert Smith e Sidney Sheldon per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Paramount.

CADET-ROUSSELLE (Le avventure di Cadet Rousselle) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: Jean Halain, Jean Paul Lacroix - **sc.**: Jean Halain - **f.** (Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Jean Marion - **scg.**: Lucien Carré - **mo.**: Jean Feyte - **int.**: François Périer (Cadet), Dany Robin (Violetta), Christine Carère (Isabelle), Bourville (Jerôme), Madeleine Lebeau, Noël Roquevert, Jean Parédès, Alfred Adam, René Génin, Jacques Dufilho, Georges Chamarat, Jacques Dynam, André Reybaz, Louis Arbessier, Marcel Pérès, Jacques Fabbry, Anne Carrère, Charles Bouillaud, Numès Fils, Robert Seller, Orbal, Hugues Wanner, Paulette Seyrac, Anne-Marie Cortis, Gianni Esposito, Corinne Marchand - **p.**: P.A.C.-Sté Nouv. Pathé-Cinéma - **o.**: Francia, 1954 - **d.**: regionale.

CAPORALE DI GIORNATA — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s. e sc.**: Sandro Continenza, Dino Verde, Riccardo Pazzaglia - **f.**: Raffaele Masciocchi - **m.**: Giorgio Fabor - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Maurizio Arena (Felice Fornari), Nino Manfredi (il caporale), Rossella Como (Margherita), Franca Rame (Dorian), Dolores Palumbo (la zia), Gianpiero Littera (Felice Marcoligo), Gianni Glori Musy (Felice Corradini), Riccardo Garrone (il tenente), Gisella Sofio (la signora del II° piano), Bice Valori (Gelsomina), Arturo Bragaglia (il maresciallo), Gianrico Tedeschi, Giusi Dandolo, Aurelio Fierro (il medico) - **p.**: Agliani-Mordini - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Euro.

CARVE HER NAME WITH PRIDE (Scuola di spie) — **r.**: Lewis Gilbert - **s.**: R. J. Minney - **sc.**: Vernon Harris, Lewis Gilbert - **f.**: John Wilcox - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: John Shirley - **int.**: Virginia McKenna (Violette Szabo), Paul Scofield (Tony Fraser), Jack Warner (sig. Bushell), Denise Grey (signora Bushell), Anne Leon (Lillian Rolfe), Alain Saury (Etienne Szabo), Maurice Ronet (Jacques), Sydney Tafler (Potter), Avice Landone (Vera), Nicole Stephane (Denise Bloch), Noel Willman (l'interrogatore), Bill Owen (N.C.O. Instructor), William Mervyn (Col. Buckmaster) - **p.**: Daniel M. Angel per la Keyboard - Daniel M. Angel - and Lewis Gilbert Production, - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank Film.

CATTLE EMPIRE (Cord il bandito) - **r.**: Charles Marquis Warren - **s.**: Daniel B. Ullman - **sc.**: Endre Bohem, Eric Norden - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): Brydon Baker - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: James W. Sullivan - **mo.**: Leslie Vidor - **int.**: Joel McCrea (John Cord), Gloria Talbott (Sandy), Don Haggerty (Ralph Hamilton), Phyllis Coates (Janice Hamilton), Bing Russell (Douglas Hamilton), Richard Shannon (Garth), Paul Brinegar (Tom Jeffrey), Hal K. Dawson (George Jeffrey), Charles Gray (Tom Powis), Patrick O'Moore (Cogswell), William McGraw (Jim Whittaker) - **p.**: Robert Stabler per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

CERTAIN MONSIEUR JO, Un (Fine di un gangster) — **r.**: René Jolivet - **s. e sc.**: R. Jolivet - **f.**: Nicolas Hayes - **m.**: Joseph Kosma - **int.**: Michel Simon (Jo Guardini), Genèvieve Kervine, Jacques Morel, Raymond Bussières, Michel

Salina, Jean Degrave, Gabrielle Fontan, Gina Manès, la piccola Joëlle Fournier - **p.**: Lux Film-Atica - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: regionale.

CHASE A CROOKED SHADOW (Acqua alla gola) — **r.**: Michael Anderson - **s. e sc.**: David Osborn, Charles Sinclair - **f.**: Erwin Hillier - **m.**: Matyas Seiber - **scg.**: Paul Sheriff - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Anne Baxter (Kimberley), Richard Todd (Ward), Herbert Lom (Vargas), Alexander Knox (Chandler Bridson), Faith Brook (signora Whitman), Alan Tilvern (Carlos), Thelma D'Aguiar (Maria) - **p.**: Douglas Fairbanks, jr. per la Associated Dragon Films - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Warner Bros.

CITTA' DI NOTTE — Vedere giudizio di C. Triscoli nel n. X, 36 (1957); dati X, 99 (1957).

COP HATER, The (L'assassino ha lasciato la firma) — **r.**: William Berke **s.**: da un romanzo di Ed McBain - **sc.**: Henry Kane - **f.**: J. Burgi Contner - **mo.** Ed Sutherland - **int.**: Robert Loggia (Steve Carelli), Gerald O'Loughlin (Mike Maguire), Ellen Parker (Teddy), Shirley Ballard (Alice), Russell Hardie (ten. Byrne), Hal Riddle (Mercer), William Neff (Kling), Gene Miller (l'assassino), Marion Goldina (mamma Lucy), Lincoln Kilkpatrick (Dave Foster), Ralph Stantly (Willis), Ted Gunther (Havilland) - **p.**: William Berke per la Barbizon - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

CRANEUR, Le (La giungla del peccato) — **r.**: Dimitri Kirsanoff - **s.**: Jacques Companeez - **sc.**: Jacques Companeez, Louis Martin, Claude Dessailly - **f.**: Roger Fellous - **m.**: Marc Lânjean - **scg.**: Robert Hubert - **mo.**: Monique Kirsanoff - **int.**: Raymond Pellegrin (Philippe), Marina Vlady (Juliette), Dora Doll (Betty), Paul Frankeur (Georges), Paul Demange, Georges Lannes, Alian Nobis, Hélène Vallier - **p.**: Vascos Films-Hoche Production - **o.**: Francia, 1955 - **d.**: regionale.

CRUEL TOWER, The (La torre crudele) — **r.**: Lew Landers - **s.**: William P. Hartley - **sc.**: Warren Douglas - **f.**: Ernest Haller - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: William Ross - **mo.**: Maurice Wright - **int.**: John Ericson (Tom), Mari Blanchard (Mary Thompson), Charles McGraw (Stretch), Steve Brodie (Casey), Peter Whitney (Joss), Alan Hale jr. (Rocky), Rico Alaniz (Frenchy), Diana Darrin (Kit), Barbara Wright Bell (Rev. Claver) - **p.**: Lindsley Parsons per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

CRY TERROR (Lama alla gola) — **r.**: Andrew L. Stone - **s. e sc.**: A. L. Stone - **f.**: Walter Strenge - **m.**: Howard Jackson - **mo.**: Virginia L. Stone - **int.**: James Mason (Jim Molner), Rod Steiger (Paul Hoplin), Inger Stevens (Joan Molner), Neville Brand (Steve), Angie Dickinson (Kelly), Kenneth Tobey (Frank Cole), Jack Klugman (Vince), Jack Kruschen (Charles Pope), Carleton Young (Robert Adams), Barney Phillips (Pringle), Portland Mason (Mary) - **p.**: Virginia e Andrew Stone per la Virginia e Andrew Stone Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

DEUXIEME BUREAU CONTRE INCONNU (Contrabbando a Marsiglia) — **r.**: Jean Stelli - **s. e sc.**: Jean Kerchner, J. Stelli - **dial.**: Serge de Boissac - **f.**: Marc Fossard - **m.**: M. Landowski - **scg**: Daniel Guéret - **mo.**: Jean Dudrumet - **int.**: Frank Villard (capitano Thierry), Barbara Laage (Marianna), Gérard Buhr, Olivier Mathot, Fernand Fabre, Dinan - **p.**: Vega-Général Productions-Sirius - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Filmar.

E' ARRIVATA LA PARIGINA — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: Ennio De Concini - **sc.**: E. De Concini, Vincenzoni, C. Mastrocinque - **f.** (Totalscope): Alvaro Mancori - **m.**: Alessandro Cicognini - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Magali Noël, Jorge Mistral, Titina De Filippo, Franco Fabrizi, Mario Riva, Maria Fiore, Celine Cély, Virgilio Riento, Alberto Talegalli, Memmo Carotenuto, Giacomo Furia, Michele Malaspina, Nando Bruno, Oreste Lionello, Antonio Stancampiano, Mario Siletti, Tonino Lenza, Eduardo Passarelli, Pina Gallini - **p.**: Era Cinematografica-Cinetel - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Variety.

ESCAPEMENT (Il terrore non ha confini) — **r.**: Montgomery Tully - **s. e sc.**: Charles Eric Maine - **f.**: Bert Mason - **m.**: elettronica adattata da John

Simmons - **scg.**: Wikfred Arnold - **mo.**: Goeffrey Muller - **int.**: Rod Cameron (Keenan), Mary Murphy (Ruth), Meredith Edwards (dr. Maxwell), Peter Illing (Zakon), Kay Callard (Laura Maxwell), Carl Jaffe (dr. Erich Hoff), Roberta Huby (Verna), Carl Duering (Blore), Felix Felton (commissario), Larry Cross (Brad Somers), Carlo Borelli (sig. Kallini), John McCarthy (Claude Denver), Jacques Cey (dott. francese), Malou Pantera, Pat Clavin, Armande Guinle, Alan Gifford - **p.**: Alec C. Snowden per il Merton Park Studios - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Globe.

ESCAPE ROUTE (Azione di controspionaggio) — **r.**: Seymour Friedman, Peter Graham Scott - **s. e sc.**: John V. Baines - **f.**: Eric Cross - **m.**: Hans May - **scg.**: George Paterson - **m.**: Tom Simpson - **int.**: George Raft, Sally Gray, Clifford Evans, Reginald Tate, Patricia Laffan, Frederick Piper, Roddy Hughes, June Ashley - **p.**: Ronald Kinnock per la Eros Film - **o.**: Gran Bretagna, 1952 - **d.**: Globe.

FEAR STRIKES OUT (Il prigioniero della paura) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. IX, 59.

FOLIES BERGERE (Un americano alle Folies Bergère) — **r.**: Henri Decoin - **s. e sc.**: Jacques Companeez, Georges Tabet - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Pierre Montazel - **m.**: Philippe Gérard, Jeff Davis - **scg.**: Jacques Colombier - **mo.**: Claude Durand - **int.**: Eddie Constantine (Bob Wellington), Zizi Jeanmaire (Claudie), Nadia Gray (Suzy Morgan), Jacques Castelot (Philippe), Pierre Mondy (Roger), Yves Robert, Jacques Morel, Edith Georges, Nadine Tallier, Serge Perrault, Robert Pizani, Jeff Davis, Jacques Tarride, Hélène Constantine, José Feran, Rino Adipietro, Danielle Lamar, Robert Pomie, Paul Barge - **p.**: Roitfeld-Sirius - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: Select Pict.

FORT MASSACRE (Il forte del massacro) — **r.**: Joseph Newman - **s. e sc.**: Martin N. Goldsmith - **f.** (De Lux Color, Cinemascope): Carl Guthrie - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: presa dalla realtà - **mo.**: Richard Heermance - **int.**: Joel McCrea (serg. Vinson), Forrest Tucker (McGurney), Susan Cabot (ragazza pellerossa), John Russell (Travis), Anthony Caruso (Pawnee), Bob Osterloh (Scwabacker), Denver Pyle (Collins), George W. Neise (Pendleton), Rayfort Barnes - **p.**: Walter M. Mirisch per la Mirísch Comany - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

FUZZY PINK NIGHTGOWN (Vietato rubare le stelle) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: da un racconto di Sylvia Tate - **sc.**: Richard Allan Simmons - **f.**: Joseph La Shelle - **m.**: Billy May - **scg.**: Serge Krizman - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: Jane Russell (Laurel Stevens), Keenan Wynn (Dandy), Ralph Meeker (Mike Valla), Fred Clark (Sergente McBride), Una Merkel (Bertha), Adolphe Menjou (Arthur Martin), Benay Venuta (Daisy Parker), Robert H. Harris (Barney Baylies), Bob Kelley (annunciatore TV), Dick Haynes (Disk Jochey), John Truax (Flack), Milton Frome (ten. Dempsey) - **p.**: Robert Waterfield per la Russ-Field Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear.

GIFT HORSE (Il cacciatorpediniere maledetto) — **r.**: Compton Bennet - **s.**: Ivan Goff, Ben Roberts - **sc.**: William Fairchild, Hugh Hastings, William Rose, G. Reville - **f.**: Harry Waxman - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Edward Carrick - **mo.**: Alan Osbiton, Jack Slade - **int.**: Trevor Howard (capit. Fraser), Richard Attenborough (luogoten. Henry Jennings), Joan Rice (Jane), Sonny Tufts, James Donald, Bernard Lee, Dora Bryan, Hugh Williams, Robin Bailey, Patric Doonan, Meredith Edwards, Anthony Oliver, John Forrest, Harold Siddons, Harry Towb, Russell Enoch, George Street, Glyn Houston, John Gabriel, Michael Ashwin, Peter Hobbes, John Warren, Hugh Hastings, James Carney, Tony Quinn, Sidney James, David Oake, Gwenda Wilson, Peter Bathurst, Lyn Evans, Robert Moore, John Wynn, Harold Ayer, Alan Rolfe, Michael Mulcaster, James Kenney, John Brooking, Tim Turner, Cyril Conway, Ann Wheatley, Charles Lloyd Pack, John Clevedon, Olaf Pooley - **p.**: George Pitcher per la Molton Films-Romulus - **o.**: Gran Bretagna, 1952 - **d.**: Atlantis.

HERRSCHER OHNE KRONE (Il principe folle) — **r.**: Harald Braun - **s.**: dal romanzo «Der Favorit der Königin» di Robert Neumann - **sc.**: Odo Kroh-

mann e Gerhard Menzel - **f.**: Göran Strindberg - **m.**: Werner Eisbrenner - **scg.**: Walter Haag - **int.**: Odile Versois (Mathilde Schultze), O. W. Fischer (Federico Schultze), Horst Buchholz (re Cristiano di Danimarca), Fritz Tillmann, Günther Hadank, Elisabeth Flickenschildt, Ingeborg Schöner, Siegried Lowitz - **p.**: Bavaria - **o.**: Germania Occ., 1957 - **d.**: Cineriz.

HINEIN! FUSSBALL WELTMEISTERSCHAFT (Goal!) — **r.**: Sammy Drechsel - **f.**: H. Zimmermann, H. Meisel, H. Gottschalk, Heinz M. Badekow, Heinz Blume, Hans G. Eisemann, Gustaf Boge, Hans G. Fehdemer, Horst Fehlhaber, Kurt Katze, Gerhard Garms, Gerd Saworsky, Richard Graf, Rudolf G. Heimann, Horst Grund, Clemens Jansen, Günther Haase, Harry Jansen, Walter Krans, André von Rotrwsky - **mo.**: Walter Rode, Ilse Voigt, Erika von Stegmann - **p.**: Hans Schubert Film della Produktion Ufa - **o.**: Germania Occidentale, 1958 - **d.**: Globe Films Int.

HIRED GUN, The (Impiccagione all'alba) — **r.**: Ray Nazarro - **s.**: Buckley Angell - **sc.**: David Lang, B. Angell - **f.** (Cinemascope): Harold J. Marzorati - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: William A. Horning, Urie McCleary - **mo.**: Frank Santillo - **int.**: Rory Calhoun (Gil McCord), Anne Francis (Ellen Beldon), Vince Edwards (Kell Beldon), John Litel (Mace Beldon), Chuck Connors (giudice Farrow), Robert Burton (Nathan Conroy), Guinn Williams (Kirby), Salvadore Baques (Domingo Ortega) - **p.**: Calhoun e Orsatti per la RORVIC Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: M.G.M.

IMPRESE DI UNA SPADA LEGGENDARIA, Le — **r.**: Nathan Juran, Frank McDonald - **s. e sc.**: libero adatamento da scritti di Peter Barry e Don Mankiewicz - **f.**: Pierludovico Pavoni - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Enzo Valentini - **int.**: Jeffrey Stone (D'Artagnan), Tamara Lees (Isabeth), Paul Campbell (Aramis), Sebastian Cabot (Porthos), Georges Gonneau (Athos), Edmond Ryan (Duca di Valentinois), Peter Trent (capitano di Tréville), Alan Furlan (Rubois), Brenda Hogan (la Colombina Gracia), David Oxley (Ramirez) Gertrude Flynn (duchessa di Valentinois), Gilbert Winfield (Turquan), Joe Nash (Capaccio), John Stacy (Graimaldo), Steve Garrett (Bernardo), Vic Dane (Moreau, il Pierrot), Victor De La Fosse (Luigi XIII) - **p.**: Tethis - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: regionale.

INVADERS FROM MARS (Gli invasori spaziali) — **r.**: William Cameron Menzies - **s. e sc.**: Richard Blake - **f.** (Cinecolor): John Seitz - **scg.**: Boris Leven - **mo.**: Arthur Roberts - **int.**: Helena Carter, Arthur Franz, Jimmy Hunt, Leif Erickson, Hillary Brooke, Morris Ankrum, Max Wagner, Jeanine Perreau - **p.**: Edward L. Alperson Production - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Rank.

JAILHOUSE ROCK (Il delinquente del Rock 'n Roll) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**. Ned Young - **sc.**: Guy Trosper - **f.** (Cinemascope): Robert Bronner - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: William A. Horning, Randall Duell - **mo.**: Ralph E. Winters - **int.**: Elvis Presley (Vince Everett), Judy Tyler (Peggy Van Alden), Mickey Shaughnessy (Hunk Houghton), Vaughn Taylor (Shores), Jennifer Holden (Sherry Wilson), Dean Jones (Teddy Talbot), Anne Neyland (Laury Jackson) - **p.**: Pandro S. Berman per la Avon Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: M.G.M.

JOHNNY TREMAIN (I rivoltosi di Boston) — **r.**: Robert Stevenson - **s.**: dal romanzo di Esther Forbes - **sc.**: Tom Blackburn - **f.** (Technicolor): Charles P. Boyle - **m.**: George Bruns - **scg.**: Carroll Clark - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Hal Stalmaster (Johnny Tremain), Luana Patten (Cilla Lapham), Jeff York (James Otis), Sebastian Cabot (Jonathan Lyte), Dick Beymer (Rab Silsbee), Walter Sande (Paul Revere), Rusty Lane (Samuel Adams), Whit Bissell (Josiah Quincy), Will Wright (Ephraim Lapham), Virginia Christine (signora Lapham) - **p.**: Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: RKO.

JURAMENTO DE LAGARDERE, El (La sfida di Capitan Rob) — **r.**: Leon Klimovsky - **int.**: Charles Cores, Elsa Daniel, Betty Norton, Richard Montes, Doris Coll, Luis Anders, Victor Morris, Golde Flami, John Roberts - **p.**: A.S.F. - **o.**: Argentina, 1956 - **d.**: Filmar.

JUSQU' AU DERNIER (Fino all'ultimo) — **r.**: Pierre Billon - **s.**: dal ro-

manzo di André Duquesne - **sc.**: P. Billon, Michel Audiard - **f.**: Pierre Petit - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo.**: Georges Arnstam - **int.**: Raymond Pellegrin (Bastia), Jeanne Moreau (Gina), Paul Meurisse (Ricioni), Jacques Dufilho (Pépé), Max Revol, Jacqueline Noëlle, Orane Demazis, Mijanou Bardot, Lila Kedrova, Howard Vernon, Mouloudji - **p.**: Films Marceau - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Manenti.

LA BIGORNE, CAPORAL DE FRANCE (L'isola dei pirati) — r.: Robert Darène - **s.**: dal romanzo di Pierre Nord - **sc. ad.** e **dial.**: Gabriel Arout e Robert Darène - **f.** (Eastmancolor e Dyaliscope): Marcel Weiss - **m.**: Guy Magenta - **scg.**: Jean Douarinou - **co.**: Caroline Lautner - **mo.**: Germaine Artus - **int.**: Rossana Podestà (Bethi), François Périer (Onesime Filet), Robert Hirsch (Boisrose), Henry Cogan (Tom Wright), Jean Lefèbvre (Potirond), Robert Guillon (Le Bour), Charles Moulin (Le Col), Jean Carmet (Balluche) - **p.**: E.D.I.C.-Lux Film, Paris - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Lux.

LAST STAGECOACH WEST (La maschera nera di Cedar Pass) — r.: Joe Kane - **s.** e **sc.**: Barry Shipman - **f.** (Naturama): Jack Marta - **m.**: Gerald Roberts - **scg.**: Ralph Oberg - **mo.**: Joseph Harrison - **int.**: Jim Davis (Bill Cameron), Mary Castle (Louise McCord), Victor Jory (Rand McCord), Lee Van Cleef (Steve Margolies), Grant Withers (Jack Fergus), Roy Barcroft (Park Ketchum), John Alderson, Glen Strange, Francis McDonald, Lewis Martin, Willis Bouchey, Tristam Goffin - **p.**: Rudy Ralston per la Ventura Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

LET'S BE HAPPY (La ragazza di provincia) — r.: Henry Levin - **s.**: dal lavoro teatrale «Jeannie» di Aimee Stuart - **sc.**: Diana Morgan - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Erwin Hillier - **m.**: Nicholas Brodszky - **scg.**: Terence Verity, Olga Lehmann - **mo.**: E. B. Jarvis - **int.**: Vera-Ellen (Jeannie MacLean), Tony Martin (Stanley Smith), Robert Flemyng (Lord McNairn), Zena Marshall (Helene), Helen Horton (Sadie Whitelaw), Guy Middleton (Fielding), Jean Cadell (signor Cathie), Gordon Jackson (Dougal MacLean), Katherine Kath, Fiona Clyne, Brian Oulton, Charles Carson, Richard Molinas, Eugene Deckers, Peter Sinclair, Magda Miller, Paul Young, Molly Weir - **p.**: Marcel Hellman per la Associated British Pathé C. - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Globe.

LIZZIE (La donna delle tenebre) — r.: Hugo Haas - **s.**: dal romanzo «The Bird's Nest» di Shirley Jackson - **sc.**: Mel Dinelli - **f.**: Paul Ivano - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: Rudi Feld - **mo.**: Leon Barsha - **int.**: Eleanor Parker (Elizabeth Richmond), Richard Boone (dott. Neal Wright), Joan Blondell (zia Morgan), Hugo Haas (Walter Brenner), Ric Roman (Johnny Valenzo), Dorothy Arnold (madre di Elizabeth), John Reach (Robin), Marion Ross (Ruth Seaton), Johnny Mathis (cantante di Nightclub), Jan Englund (Helen Jameson), Carol Wells (Elizabeth a 13 anni), Karen Green (Elizabeth a 9 anni), Pat Golden (l'uomo del bar), Dick Paxton (cameriere), Michael Marks (Bartender) - **p.**: Jerry Bresler per la Bryna Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: M.G.M.

MAD MAGICIAN, The (Il mostro delle nebbie) — r.: John Brahm - **s.** e **sc.**: Crane Wilbur - **f.**: Bert Glennon - **m.**: Emil Newman, Arthur Lange - **scg.**: Frank Paul Sylos - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Vincent Price (Gallico), Mary Murphy (Karen), Eva Gabor (Claire), John Emery (Rinaldi), Donald Randolph (Ormond), Lenita Lane (Alice Prentiss), Patrick O'Neal (Bruce), Jay Novello (signor Prentiss) - **p.**: Bryan Foy Productions - **o.**: U.S.A., 1954.

MAIGRET DIRIGE L'ENQUETE (Maigret dirige l'inchiesta) — r.: Stany Cordier - **s.**: da Georges Simenon - **sc.**: Stany Cordier - **f.**: Raymond Clunie - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Robert Dumesnil - **mo.**: Jacques Poitrenaud - **int.**: Maurice Manson (Jules Maigret), Peter Walker (Janvier), Svetlana Pitoëff, Michel André, Frank MacDonald - **p.**: S. N. Pathé-Cinema - **o.**: Francia, 1955 - **d.**: Cino Del Duca.

MALINCONICO AUTUNNO — r.: Raffaello Matarazzo - **s.** e **sc.**: Aldo De Benedetti, Raffaello Matarazzo, R. Dominguez Garcia, F. Merelo Casas - **f.**: Alejandro Ulloa - **m.**: Mario Serandrei - **scg.**: Sigfrido Burman - **mo.**: Antonio Ramirez - **int.**: Amedeo Nazzari (Andrea), Yvonne Sanson (Maria), José Guar-

diola (Giacomo), Miguelito Gil (Luca), Aurora De Alba (Lola), Manuel Guitan, Vincente Soler - **p.**: Titanus-Producciones Benito Perojo - **o.**: Italia-Spagna, 1958 - **d.**: Titanus.

MAN IN THE SKY, The (L'uomo nel cielo) — **r.**: Charles Crichton - **s.** e **sc.**: William Rose, John Eldridge - **f.**: Douglas Slocombe - **m.**: Gerbrand Schurmann **scg.**: Jim Morahan - **mo.**: Peter Tanner - **int.**: Jack Hawkins (John Mitchell), Elizabeth Sellars (Mary Mitchell), Jeremy Bodkin (Nicholas Mitchell), Gerard Lohan (Philip Mitchell), Walter Fitzgerald (Conway), John Stratton (Peter Hook), Eddie Byrne (Ashmore), Victor Maddern (Joe Biggs), Lionel Jeffries (Keith), Donald Pleasence (Crabtree) - **p.**: Michael Balcon per la Ealing Films - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

MAN IS TEN FEET TALL, A - EDGE OF THE CITY (Nel fango della periferia) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. III, 41.

MAN OF FIRE (Tormento di un'anima) — **r.**: Ranald MacDougall - **s.**: Malvin Wald, Jack Jacobs - **sc.**: R. MacDougall - **f.** (Metroscope): Joseph Ruttenberg - **m.**: David Raksin - **scg.**: William A. Horning, Hans Peters - **mo.**: Ralph E. Winters - **int.**: Bing Crosby (Earl Carleton), Inger Stevens (Nina Wylie), Mary Fickett (Gwen Seward), E. G. Marshall (Sam Dunstock), Malcolm Brodrick (Ted), Richard Eastham (Bryan Seward), Anne Seymour (giudice Randolph), Dan Riss (Mach) - **p.**: Sol C. Siegel per la Sol C. Siegel Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

MIRACLE IN SOHO (Avventura a Soho) — Vedere dati nel n. X, 101 (1957).

MISTER ROCK AND ROLL (Mister Rock and Roll) — **r.**: Charles Dubin - **s.** e **sc.**: James Blumgarten - **f.**: Morris Hartzbarn - **dir. m.**: Lionel Hampton - **mo.**: Angle Ross - **int.**: Alan Freed (Alan Freed), Teddy Randazzo (Teddy Randazzo), Lois O' Brien (Carole Hendricks), Rocky Graziano (Rocky Graziano), Jay Barney, Al Fisher, Lou Marks, Earl George, Ralph Stantly, Lionel Hampdon e la sua orchestra - **p.**: Ralph Serpe e Howard Kreitsek per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Paramount.

MONPTI (Un amore a Parigi) — Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (Ordine segreto del Terzo Reich) — Vedere dati in questo numero, pag. 98 («I film di Karlovy Vary»).

NAKED HILLS, The (Colline nude) — **r.**: Josef Shaftel - **s.**: da un racconto di Helen S. Bilkie - **sc.**: J. Shaftel - **f.** (Pathécolor, stampa in Ferraniacolor): Frederick Gately - **m.**: Herschel Burke Gilbert - **scg.**: Rudi Feld - **mo.**: Gene Fowler, jr. - **int.**: David Wayne (Tracy Powell), Keenan Wynn (Sam Wilkins), Marcia Henderson (Julie), James Barton (Jim McCann), Jim Backus (Willis Haver), Denver Pyle (Bert Killan), Myrna Dell (Aggie), Fuzzi Knight, Lewis Russell, Frank Fenton, Jim Hayward, Chris Olsen, Steve Terrell - **p.**: Josef Shaftel per la Allied Artists-La Salle Production - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Lux.

NAKED TRUTH, The (La verità... quasi nuda) — **r.**: Mario Zampi - **s.** e **sc.**: Michael Pertwee - **f.**: Stanley Pavey - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Ivor King - **mo.**: Bill Lewthwaite - **int.**: Terry-Thomas (Lord Mayley), Peter Sellers (Sonny MacGregor), Peggy Mount (Flora Ransom), Shirle Eaton (Belinda Wright), Dennis Price (Michael Dennis), Georgina Cookson (Lady Mayley), Joan Sims (Ethel Ransom) - **p.**: Mario Zampi per la Mario Zampi Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Rank Film.

NICE LITTLE BANK THAT SHOULD BE ROBBED, A (Come svaligiare una banca) — **r.**: Henry Levin - **s.**: da un articolo di Evan Wylie - **sc.**: Sydney Boehm - **f.** (Cinemascope): Leo Tover - **scg.**: Lyle Wheeler, Walter Simonds - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Tom Ewell (Max Rutgers), Mickey Rooney (Gun Harris), Mickey Shaughnessy (Harold Baker), Dina Merril (Margie), Madge Kennedy (Grace Havens), Frances Bavier (madre di Margie), Richard Deacon (sig. Schroeder), Stanley Clements (Fitz), Tom Greenway (ten. di polizia Green) - **p.**: Anthony Muto per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

NINGEN GYORAI SHUTSUGEKI SU (Kamikaze: torpedini umane) — **r.**:

Takumi Furukawa - **s.**: dai romanzi di Iko Hashimoto, Hiroshi Saito, Minoru Yokota - **sc.**: Takumi Furukawa - **f.**: Minoru Yokoyama - **m.**: Taichiro Kosugi - **scg.**: Kazumi Koike, Kazuhiko Chiba - **mo.**: Masanori Tsujii - **int.**: Yujiro Ishiwara, Sachiko Hidari, Masayuki Mori, Ryoji Hayama, Toru Abe, Yuji Negato, Jun Hamamura, Izumi Ashikawa, Yukihico Sugi, Ko Mishma, Kan Nihonyagi, Joshihiko Tsugawa, Jun Miyazaki, Akira Nishimura, Kaku Takashina, Shiro Amakusa, Zenji Yamada, Hiroshi Kawano, Nobuo Kawakami - **p.**: Nikkatsu - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: Globe Films International.

PHANTOM FROM SPACE (Il fantasma dello spazio) — r.: W. Lee Wilder - **s.**: Myles Wilder - **sc.**: Bill Raynor, Myles Wilder - **f.**: William Clothier - **m.**: William Lava - **mo.**: George Gale - **int.**: Ted Cooper, Noreen Nash, Rudolph Anders, Tom Daly, Jom Bannon, Steve Acion, Jack Daly, Burt Wenland, Michael Mark, Lela Nelson, James Seay, Harry Landers, Bert Arnold, Steve Clark, Sandy Sanders, Harry Strang, Dick Sands - **p.**: W. Lee Wilder Productions - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Globe.

PLUNDER ROAD (La strada della rapina) — r.: Hubert Cornfield - **s.**: Steven Ritch, Jack Carney - **sc.**: Steven Ritch - **f.** (Regalscope): Ernest Haller - **m.**: Irving Gertz - **mo.**: Louis Brandt, Jerry S. Young - **e.s.**: Jack Erickson - **int.**: Gene Raymond (Eddie), Jeanne Cooper (Fran), Wayne Morris (Commando), Elisha Cook jr. (Skeets), Stafford Repp (Roly Adams), Steven Ritch (Frankie), Nora Heyden (Hazel), Helen Heigh (impiegata), Paul Harber (Trooper n. 1), Charles Conrad (Trooper n. 2), Don Garrett (poliziotto), Richard Newton (poliziotto n. 2), Harry Tyler (addetto al distributore), Robbin Rilev, Jimmy Canino - **p.**: Leon Chooluck e Laurence Stewart per la Regal Films - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Fox.

PREMIER MAI (Festa di maggio) — r.: Luis Saslavsky - **s.**: L. Saslavsky - **adatt.** e **sc.**: L. Saslavsky, Claude Heymann - **dial.**: Beatrix Beck - **f.**: Marcel Grignon - **m.**: Michel Emer - **scg.**: James Allan - **mo.**: Gabriel Rongier - **int.**: Yves Montand (Jean), Nicole Berger (Annie), Georges Chamarat (Bousquet), Walter Chiari (Gilbert), Aldo Fabrizi (il vecchio), Yves Noël (il piccolo François), Bernadette Lange (Thérèse), Gabrielle Fontan (Madame Lurde), Georgette Anys (Madame Tartet), Maurice Biraud (Blanchot), Laurent Terzieff, Robert Pizani - **p.**: Sacha Gordine per la Prosagor (Parigi) - Gemma Cinematografica (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Lux.

RETURN TO WARBOW (Ritorno a Warbow) — r.: Ray Nazarro - **s.**: da un romanzo di Les Savage, jr. - **sc.**: L. Savage, jr. - **f.**: Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Phil Carey (Clay Hollister), Catherine McLeod (Kathleen Fallam), Andrew Duggan (Murray Fallam), William Leslie (Johnny), Robert J. Wilke (Red), James Griffith (Frank Hollister), Jay Silverheels (Indian Joe), Chris Olsen (David Fallam), Francis de Sales (lo sceriffo), Harry Lauter (I° deputato), Paul Picerni (II° deputato), Joe Forte (dott. Appleby) - **p.**: Wallace MacDonald per la Columbia Pictures - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Ceiad.

RODAN (Rodan il mostro alato) — r.: Inoshiro Honda - **s.**: Takashi Kuronuma - **sc.**: Takeshi Kimura, Takeo Murata - **f.** (Technicolor): Isamu Ashida - **m.**: Akira Ifukube - **scg.**: Tatsuo Kita - **mo.**: Robert S. Eisen - **int.**: Kenji Sawara (Shigeru), Yumi Shirakawa (Kiyo), Akihiko Hirata (dott. Kashiwagi), Akio Kobori, Yasudo Nakata, Minosuke Yamada, Yoshimubi Tojima - **p.**: Toho - **o.**: Giappone, 1956-57 - **d.**: Rank.

ROUGE EST MIS, Le (Il dado è tratto) — r.: Gilles Grangier - **s.**: da un romanzo di Auguste Le Breton - **sc.**: G. Grangier, Auguste Le Breton, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Denis Kieffer - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Christian Gaudin - **int.**: Jean Gabin (Louis), Annie Girardot (Hélène), Paul Frankeur (Frédo), Jean Bérard (Raymond), Marcel Bozzufi (Pierrot), Lino Ventura (Pépito), Dinan (ispettore polizia), Gina Niclos, Berval, Thomy Bourdelle, Jean Pierre Mocky, Serge Lecointe, Lucienne Legrand, Gabriel Gobin, Gaby Basset, Claude Nicot, Lucien Raimbourg, Josselin, Peignot - **p.**: S.N.E. Gaumont-

Cité Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Titanus. Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. VIII, 31 (1957).

SAIT-ON JAMAIS? (Un colpo da due miliardi) — **r.**: Roger Vadim - **s.**: da un romanzo di R. Vadim - **sc.**: R. Vadim - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Armand Thirard - **m.**: John Lewis, eseguita dal Modern Jazz Quartet - **scg.**: Jean André - **mo.**: Victoria Mercanton - **int.**: Françoise Arnoul (Sophie), Christian Marquand (Michel), Robert Hossein (Sforzi), O. E. Hasse (barone Eric von Bergen), Franco Fabrizi (ispettore Busetti), Franco Andrei, Carlo Delle Piane, Mario Passante, Lyla Rocco, Margaret Rung - **p.**: U.C.I.L.-Jéna (Paris)-Carol Film (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad. (Vedere giudizio di F. Di Giammatteo nel n. VIII, 22 (1957).

SEMINOLE UPRISING (La rivolta dei Seminole) — **r.**: Earl Bellamy - **s.**: dal racconto «Bugle's Wake» di Curt Brandon - **sc.**: Robert E. Kent - **f.** (Technicolor): Henry Freulich - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: George Montgomery, Karin Booth, William Fawcett, Steve Ritch, Ed Hinton, John Pickard, Jim Moloney, Rory Mallinson, Howard Wright, Russ Conklin, Jonni Paris, Joanne Rio, Richard Cutting, Paul McGuire, Kenneth MacDonald, Rube Schaeffer, Edward Coch - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: regionale.

SILVER STAR (Sfida a Green Valley) — **r.**: Richard Bartlett - **int.**: Marie Windsor, Lon Chaney jr., Edgar Buchanan - **p.**: Lippert Production - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Film Selezione.

STREET OF SINNERS (La strada dei peccatori) — **r.**: William Berke - **s.**: Philip Yordan - **sc.**: John McPartland - **f.**: J. Burgi Contner - **m.**: Albert Glasser - **mo.**: Everett Sutherland - **int.**: George Montgomery (John Dean), Geraldine Brooks (Terry Warren), Nehemiah Persoff (Leon Kardas), Marilee Earle (Nancy Kominsky), Stephen Joyce (Ricky), William Harrigan (Gus), Clifford David, Diana Milay, Sandra Rehn, Danny Dennis, Ted Irwin, Barry McGuire, Lou Gilbert, Melvin Decker, Liza Balesca, John Holland, Elia Clark, Jack Hartley, Billy James - **p.**: William Berke per la Security Pictures - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear.

TABARIN (Tabarin) — **r.**: Richard Pottier - **s.** e **sc.**: Jean Ferry - **f.** (Eastmancolor): Lucien Joulin - **m.**: Francis Lopez - **scg.**: Rino Mondellini - **int.**: Sylvia Lopez, Annie Cordy, Sonia Ziemann, Germaine Damar, Michel Piccoli, Henri Vilbert, Mischa Auer, Jean Pierre Kérien, le Blues Bell Girls del Lido - **p.**: Sté Technique et financière de Cinem.-Florida Films-Jeannic Film-Nepi - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cino Del Duca.

TALLT, The (I tre banditi) — **r.**: Budd Boetticher - **s.**: Elmore Leonard - **sc.**: Burt Kennedy - **f.** (Technicolor): Charles Lawton jr. - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: George Brooks - **mo.**: Al Clark - **int.**: Randolph Scott (Pat Brennan), Richard Boone (Usher), Maureen O'Sullivan (Doretta Mims), Arthur Hunnicutt (Ed Rinton), Skip Homeier (Billy Jack), Henry Silva (Chink), John Hubbard (Willard Mins), Robert Burton (Tenvoorde) - **p.**: Harry Joe Brown per la Scott-Brown Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

THERESE ETIENNE (Thérèse Etienne) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.**: dal romanzo omonimo di John Knittel - **sc.**: Roland Laudenbach, Denys de la Patellière - **f.** (CinemaScope): Roger Hubert - **m.**: Maurice Thiriet - **scg.**: Paul Louis Boutié - **mo.**: Georges Alepée - **int.**: Françoise Arnoul (Thérèse Etienne), James Robertson-Justice (Anton Müller), Pierre Vaneck (Gustave), Rita Liechti (Frieda), Brika Denzler (Hedwige), madame Schwitzgebel (la vecchia cugina), Christiane Navailles (Sophie), Guy Decomble (Rothlisberger), Paul Mercey (Leonard), Robert Porte (Felix), Georges Chamarat (il presidente), Léonce Corne (il notaio), Jacques Monod (il dottor Hauser), François Chomette (il procuratore), Pierre Collet (l'avvocato), Guy Kerner (il giudice), Roger Burckhardt (il sacerdote) - **p.**: Cité Films - Agiman (Parigi) - Monica Film (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1957.

THESE DANGEROUS YEARS (Gli anni pericolosi) — **r.**: Herbert Wilcox - **s.** e **sc.**: Jack Trevor Story - **f.**: Gordon Dines - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Ivan

King - **mo.:** Basil Warren - **int.:** George Baker (il cappellano militare), Frankie Vaughan (Dave Wyman), Carole Lesley (Dinah Brown), Jackie Lane (Maureen), Katherine Kath (signora Wyman), Thora Hird (signora Larkin), Eddie Byrne (Danny), Kenneth Cope (Juggler), Robert Desmond (Cream O'Casey), Ray Jackson (Smiley Larkin), Richard Leech (capit. Brewster), John Le Mesurier (comandante in capo), David Lodge (serg. Lockwood), Michael Ripper (soldato Simpson), Reginald Beckwith (parrucchiere militare), Martin Boddey (serg. Fawcett), John Breslin (Budger), Victor Brooks (Lorry Driver), David Gregory (Brat), Lloyd Lamble (ispett. di polizia), Ralph Reader, Eric Morley (ospiti) - **p.:** Anna Neagle per la A. Neagle Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1957 - **d.:** Warner Bros.

THIS IS RUSSIA (Russia d'oggi) — **r.:** Sid Feder - **sc.:** S. Feder - **f.** (parte in Eastmancolor e parte in bianco e nero): Sid Feder - **testo:** Carey Wilson - **superv. mu.:** Joseph Gershenson - **mo.:** Leon Selditz - **p.:** Carey Wilson e Sid Feder per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Universal.

3 FOR JAMIE DAWN (Ricatto a tre giurati) — **r.:** Thomas Carr - **s. e sc.:** John Klempner - **f.:** Duke Green - **m.:** Walter Scharf - **scg.:** David Milton - **mo.:** Richard Cahoon - **int.:** Laraine Day (Sue), Ricardo Montalban (Tom), Richard Carlson (Random), June Havoc (Lorrie), Maria Palmer (Julia), Eduard Franz (Karek), Regis Toomey (Murphy), Scotty Beckett (Gordon) - **p.:** Hayes Goetz per l'Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** INDIEF.

TOMMY STEELE STORY (La storia di Tommy Steele) — **r.:** Gerard Bryant - **s. e sc.:** Norman Hudis - **f.:** Peter Hennessy - **canzoni:** Tommy Steele, Lionel Bart e Michael Pratt - **scg.:** Eric Saw - **mo.:** Ann Chegwidden - **int.:** Tommy Steele (Tommy Steele), Patrick Westwood (Brushes), Hilda Fenemore (signora Steele), Charles Lamb (sig. Steele), Peter Lewiston (John Kennedy), John Boxer (Paul Lincoln), Mark Daly (Junkshop Man), Humphrey Lyttelton e la Band, Charles McDevitt Skiffle Group con Nancy Whiskey, The Steelmen - **p.:** Herbert Smith per la Nat Cohen e la Stuart Levy Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1957 - **d.:** Orlando.

TOTO', PEPPINO E LE FANATICHE — **r.:** Mario Mattoli - **s.:** Age e Scarpelli - **sc.:** Steno, Maccari, Age e Scarpelli - **f.** (Totalscope): Anchise Brizzi - **m.:** Michele Cozzoli - **scg.:** Alberto Boccianti - **int.:** Totò (Antonio Vignanello), Peppino De Filippo (Peppino Caprioli), Johnny Dorelli (figlio di Caprioli), Alessandra Panaro (figlia di Vignanello), Rosalia Maggio (signora Vignanello), Elena Borgo (signora Caprioli), Nadia Bianchi (Marietta), Aroldo Tieri (il dottore), Mario Riva (il direttore), Diana Dei, Renato Carosone e il suo complesso - **p.:** D.D.L. - **o.:** Italia, 1958 - **d.:** regionale.

TRUE STORY OF LYNN STUART, The (La vera storia di Lynn Stuart) — **r.:** Lewis Seiler - **s. e sc.:** John H. Kneubuhl basati su articoli giornalistici di Pat Michaels - **f.:** Burnett Guffey - **m.:** Mischa Bakaleinikoff - **scg.:** Ross Bellah - **mo.:** Saul A. Goodkind - **int.:** Betsy Palmer (Franca Carter), Jack Lord (Willie Down), Barry Atwater (Hagan), Kim Spalding (Ralph Carter), John Anderson (Doc), Louis Towers (Jimmy Carter) - **p.:** Brian Foy Production - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** Ceiad.

TUNTEMATON SOTILAS (Il soldato sconosciuto) — Vedere recensione di A. Caldana e dati nel n. IX, 57. Il recensore del film fa rilevare l'evidente svista contenuta nelle prime righe della sua recensione, laddove il nome di Pabst riferito all'autore di **All'Ovest niente di nuovo** deve ovviamente correggersi in quello di Milestone.

VALERIA, RAGAZZA POCO SERIA — **r.:** Guido Malatesta - **s. e sc.:** Angelo De Giglio, G. Malatesta - **f.:** Arturo Gallea - **m.:** Carlo Innocenzi - **scg.:** Ivo Battelli - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Maurizio Arena, Gabriella Pallotta, Rosalina Neri, Raffaele Pisu, Luigi Pavese, Yvette Masson, Alberto Sorrentino, Lola Braccini, Arturo Bragaglia, Tino Scotti - **p.:** Vic Film-Faro Film - **o.:** Italia, 1958 - **d.:** regionale.

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS (Ecco il tempo degli assassini) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. IX, 67.

WAR DRUMS (Tamburi di guerra) — **r.**: Reginald Le Borg - **s. e sc.**: Gerald Drayson Adams - **f.** (De Luxe Color): William Margulies - **m.**: Les Baxter - **mo.**: John A. Bushelman - **int.**: Lex Barker (Mangas Coloradas), Joan Taylor (Riva), Ben Johnson (Luke Fargo), Larry Chance (Ponce), Richards Cutting (giudice Bolton), James Parnell (Arizona), John Pickard (sceriffo Bullard), John Colicos, Tom Monroe, Jil Jarmyn, Jeanne Carmen, Mauritz Hugo, Ward Ellis, Fred Sherman, Paul Fierro, Alex Montoya, Stuart Whitman, Barbara Parry, Jack Hupp, Red Morgan, Monie Freeman - **p.**: Howard W. Koch per la Palm Productions - Bel Air Production - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Dear.

WASHI TO TAKA (Il falco di Hong Kong) — **r.**: Umeji Inoue - **s. e sc.**: U. Inoue - **f.** (Eastmancolor Nikkatsuscope): Issen Wasa - **m.**: Tadafumi Ono - **scg.**: Kimihiko Nakamura - **mo.**: Akira Suzuki - **int.**: Yujirò Ishiwara, Yumesi Tsukioka, Rentaro Mikuni, Hiroyuki Nagato, Ruriko Asaora, Hrosci Futamotoyanaghi, Scinici Yanaghisawa, Sciro Yanagase, Kunitaro Sawamura, Tsuuosci Kuroda, Hioe Enoki, Toru Abe, Kido Scin, Kogi Yasciro, Giusciro Kobayasci, Tomio Aoki, Sampei Mine, Keisuke Hodaka, Nobuo Kawakami, Sciro Amakusa, Saburo Hiromatsu - **p.**: Seio Sakagami per la Nikkatsu Corporation - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: Globe.

WOMAN IN A DRESSING GOWN (L'adultero) — **r.**: J. Lee Thompson - **s. e sc.**: Ted Willis - **f.**: Gilbert Taylor - **m.**: Louis Levy - **scg.**: Robert Jones - **mo.**: Richard Best - **int.**: Yvonne Mitchell (Amy), Anthony Quayle (Jim), Sylvia Syms (Georgie), Andrew Ray (Brian), Olga Lindo (direttrice), Harry Locke (liquorista), Marianne Stone (parrucchiera), Michael Ripper (impiegato agenzia di pegni), Max Butterfield (Harold), Roberta Woolley (Christine), Melvyn Haves (giornalaio), Cordelia Mitchell (la bambina di Hilda), Carole Lesley (Hilda), Nora Gordon (la signora Williams) - **p.**: Frank Godwin e J. Lee Thompson per la Godwin-Willis-Lee Thompson Production - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Warner Bros. Vedere giudizio di F. Di Giammatteo nel n. VIII, 24 (1957).

ZOMBIES OF MORA TAU (Il segreto di Mora Tau) — **r.**: Edward Cahn - **s.**: George Plympton - **sc.**: Raymond T. Marcus - **f.**: Benjamin Kline - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Jack Ogilvie - **int.**: Gregg Palmer (Jeff Clark), Allison Hayes (Mona), Autumn Russell (Jan), Joel Ashley (George Harrison), Morris Ankrum (Jonathan Eggert), Marjorie Eaton (signora Peters), Gene Roth (Sam), Leonard Geer (Johnny), Karl Davis (Zombie), William Baskin (altro Zombie), Lewis Webb (Art), Ray Corrigan (marinaio), Mel Curtis (Johnson), Frank Hagney (capitano Peters) - **p.**: Sam Katzman per la Clover - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Riedizioni

AT SWORD'S POINT (I figli dei moschettieri) — **r.**: Lewis Allen - **s.**: Aubrey Wisberg e Jack Pollexfen - **sc.**: Walter Ferris e Joseph Hoffman - **f.** (Technicolor): Ray Rennahan - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Alberts S. D'Agostino e Jack Okey - **mo.**: Samuel E. Beetley - **int.**: Cornel Wilde (il figlio di D'Artagnan), Maureen O'Hara (la figlia di Athos), Dan O'Herlihy (il figlio di Aramis), Alan Hale, jr. (il figlio di Porthos), Robert Douglas (duca di Lavalle), Gladys Cooper (la Regina), June Clayworth (Claudine), Blanche Yurka (Madame Michom), Nancy Gates (principessa Henriette), Moroni Olsen (il vecchio Porthos), Peter Miles, George Petrie, Edmund Breon, Boyd Davis, Holmes Herbert, Claude Dunkin, Joseph Hall, Pat O'Moore, Lucien Littlefield, Al Cavens, Mickey McCardle, John McKee, George Magrill, Fred Aldrich, Tanis Chandler - **p.**: Jerrold T. Brandt e Sid Rogell per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: R.K.O.

BEND OF THE RIVER (Là dove scende il fiume) — **r.**: Anthony Mann - **s.**: dal romanzo di Bill Gulick - **sc.**: Borden Chase - **f.** (Technicolor): Irving Glassberg - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Bernard Herzbrun, Nathan Juran - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: James Stewart (Glyn McLyntock), Arthur Kennedy

(Emerson Cole), Julia Adams (Laura Baile), Rock Hudson (Trey Wilson), Jay C. Flippen (Jeremy Baile), Stepin Fetchit (Adam), Lori Nelson (Marjie), Henry Morgan (Shorty), Chubby Johnson (capit. Mello), Howard Petrie (Tom Hendricks), Frances Bavier (signora Prentiss), Jack Lambert (Red), Royal Dano (Long Tom), Cliff Lyon (Wullie), Frank Ferguson - **p.:** Aaron Rosenberg per l'Universal International - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** Universal.

BLANCHE FURY (Stirpe dannata) — **r.:** Marc Allegret - **s.:** dal romanzo di Joseph Shearing - **sc.:** Audrey Lindop, Cecil McGivern - **f.** (Technicolor): Guy Green - **m.:** Clifton Parker - **scg.:** Wilfred Shingleton - **co.:** Sophia Harris - **mo.:** Jack Harris - **int.:** Stewart Granger (Philip Thorn), Valerie Hobson (Blanche Fury), Walter Fitzgerald (Simon Fury), Michael Gough (Laurence Fury), Maurice Denham (Maggiore Fraser), Sybilla Binder (Louisa), Edward Lexy (Col. Jenkins), Allan Jeayes (Wetherby), Suzanne Gibbs (Lavinia Fury), Ernest Jay (Calamy), George Woodbridge (Aimes), Brian Herbert (Jordan), Arthur Wontner (Lord Rudford), Cherry London (Molly), Townsend Whitling (Banks), Amy Veness (signora Winterbourne), Lionel Grose (Mike), Margaret Withers (signora Hawkes), Norman Pierce (Coroner), Wilfred Caithness (cancelliere), James Dale (giudice), J. H. Roberts (dottore), M. E. Clifton-James (governatore prigione) - **p.:** A. Havelock-Allan per la Cineguild - **o.:** Gran Bretagna, 1948 - **d.:** Rank.

CALL NORTHSIDE 777 (Chiamate Nord 777) — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** da una serie di articoli di James P. McGuire - **adatt.:** Leonard Hoffman, Quentin Reynolds - **sc.:** Jerome Cady, Jay Dratler - **f.:** Joe MacDonald - **m.:** Alfred Newman - **scg.:** Lyle Wheeler, Mark Lee Kirk - **mo.:** J. Watson Webb - **int.:** James Stewart, Richard Conte, Lee J. Cobb, Helen Walker, Betty Garde, Kasia Orzazewski, Joanne De Bergh, Howard Smith, Moroni Olsen, John McIntire, Paul Harvey, Joseph M. Kerrigan, Samuel S. Hinds, George Tyne, Richard Bishop, Otto Waldis, Michael Chapin, John Bleifer, Addison Richards, Richard Rober, Eddie Dunn, Percy Helton, Charles Lane, E. G. Marshall, William Post, jr., Lionel Stander, Jonathan Hale, Jane Crowley, Robert Karnes - **p.:** Otto Lang per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1948 - **d.:** Fox.

CAMILLE (Margherita Gauthier) — **r.:** George Cukor - **s.:** Alexandre Dumas fils - **sc.:** Zoe Akins, Frances Marion, James Hilton - **f.:** William Daniels, Karl Freund - **m.:** Herbert Stothart - **scg.:** Cedric Gibbons - **mo.:** Margaret Booth - **int.:** Greta Garbo (Marguerite Gauthier), Robert Taylor (Armand Duval), Lionel Barrymore (Monsieur Duval), Elizabeth Allan (Nichette), Jessie Ralph (Nanine), Henry Daniell (barone de Varville), Lenore Ulric (Olympe), Laura Hope Crews (Prudence), Rex O'Malley (Gaston), Russell Hardie, Lita Chevret, E. E. Clive, Eily Malyon, Douglas Walton, Dorothy Granger, Marion Ballou, Fritz Leiber, jr., June Wilkins, Elsie Esmond, Joan Brodell (la futura Joan Leslie), Olga Muriel (la futura Ariane Borg) - **p.:** Metro Goldwyn Mayer - **o.:** U.S.A., 1936 - **d.:** Titanus.

CAPTAIN'S PARADISE, The (Il paradiso del capitano Holland) — **r.:** Anthony Kimmins - **s.:** Alec Coppel - **sc.:** Alec Coppel, Nicholas Phipps - **f.:** Ted Scaife - **m.:** Malcolm Arnold - **scg.:** Paul Sheriff - **mo.:** G. Turney-Smith - **int.:** Alec Guinness (Capit. Henry St. James), Yvonne De Carlo (Nita), Celia Johnson (Maud), Charles Goldner (Ricco), Miles Malleson (Lawrence St. James), Bill Fraser (Assalonne), Nicholas Phipps (il maggiore), Ferdy Mayne (lo sceicco), George Benson (il sig. Salmon), Walter Crisham (Bob), Tutte Lemkow (ballerino), Joss Ambler, Peter Bull, Sebastian Cabot, Henry Longhurst, Bernard Rebel, Ambrosine Philpotts, Joyce Barbour - **p.:** Anthony Kimmins per la London Films - Anthony Kimmins Production - **o.:** Gran Bretagna, 1953.

CHAMPION (Il grande campione) — **r.:** Mark Robson - **s.:** Ring Lardner - **sc.:** Carl Foreman - **f.:** Frank Planer - **m.:** Dimitri Tiomkin - **scg.:** Rudolph Sternad - **mo.:** Harry Gerstad - **int.:** Kirk Douglas, Marilyn Maxwell, Arthur Kennedy, Paul Stewart, Ruth Roman, Lola Albright, Luis Van Rooten, Harry Shannon, John Day, Ralph Sanford, Esther Howard - **p.:** Stanley Kramer per la Screen Plays-United Artists - **o.:** U.S.A., 1949 - **d.:** United Artists.

COWBOY AND THE LADY, The (La dama e il cow boy) — r.: Henry C. Potter - **s.:** Leo McCarey, Fred R. Adams - **sc.:** S. N. Behrman, Sonya Levien - **f.:** Gregg Toland - **m.:** Alfred Newman - **scg.:** Richard Day - **mo.:** Sherman Todd - **int.:** Gary Cooper, Merle Oberon, Patsy Kelly, Walter Brennan, Fuzzy Knight, Mabel Todd, Henry Kolker, Berton Churchill, Harry Davenport, Emma Dunn, Walter Walker, Charles Richman, Fred Vogeding - **p.:** Samuel Goldwyn per l'United Artists - **o.:** U.S.A., 1938 - **d.:** Euro.

DESPERADOES, The (La sfida dei desperados; già: **Desperados) — r.:** Charles Vidor - **s.:** Max Brand - **sc.:** Robert Carson - **f.:** John Meehan, Allen M. Davey - **m.:** M. W. Stoloff - **scg.:** Lionel Banks - **mo.:** Gene Havlick - **int.:** Randolph Scott, Glenn Ford, Claire Trevor, Evelyn Keyes, Edgar Buchanan, Raymond Walburn, Guinn Williams, Porter Hall, Joan Woodbury, Bernard Nedell, Irving Bacon, Glenn Strange, Ethan Laidlaw, Charles Whittaker, Edward Pawley, Chester Clute - **p.:** Harry Joe Brown per la Columbia - **o.:** U.S.A., 1943 - **d.:** Dafne.

DESTINATION TOKYO (Destinazione Tokyo) — r.: Delmer Daves - **s.:** Steve Fisher - **sc.:** D. Daves, Albert Maltz - **f.:** Bert Glennon - **m.:** Franz Waxman - **scg.:** Leo K. Kuter - **mo.:** Christian Nyby - **int.:** Cary Grant (il comand. Cassidy), John Garfield («Lupo»), Alan Hale, sr. (il cuoco), John Ridgely (uff. di complemento), Dane Clark («Tin Can»), Warner Anderson (uff. in seconda), William Prince («Pills»), Robert Hutton (Tommy), Peter Whitney («Dakota»), Tom Tully (Mike), Faye Emerson (signora Cassidy), Warren Douglas (uff. alla manovra), John Forsythe («Sparks»), John Alvin (ecogoniometrista), Bill Kennedy (uff. alle armi), William Challee (segnalatore), Whit Bissell («Yoyo»), John Whitney (aiutante di bandiera), George Lloyd (nostromo), Maurice Murphy («Toscanini») - **p.:** Jerry Wald per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1943 - **d.:** Warner Bros.

DISTANT DRUMS (Tamburi lontani) — r.: Raoul Walsh - **s.:** da un racconto di Niven Busch - **sc.:** Niven Busch e Martin Rackin - **f.** (Technicolor): Sid Hickox - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Douglas Bacon - **mo.:** Folmer Blangsted - **int.:** Gary Cooper (capitano Quincy Wyatt), Mari Aldon (Judy Beckett), Richard Webb (Richard Tufts), Ray Teal (soldato Mohair), Arthur Hunnicutt (Monk), Robert Barrat (generale Zachary Taylor), Clancy Cooper (sergente Shane) - **p.:** Milton Sperling per la United States Pictures - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** Warner Bros.

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Il dottor Jekyll e Mr. Hyde) — r.: Victor Fleming - **s.:** dal romanzo omonimo di Robert Stevenson - **sc. e adatt.:** John Lee Mahin - **f.:** Joseph Ruttenberg - **m.:** Franz Waxman - **scg.:** Cedric Gibbons - **mo.:** Peter Ballbusch, Harold F. Kress - **eff. sp.:** Warren Newcombe - **int.:** Spencer Tracy (dott. Jekyll), Ingrid Bergman (Ivy Peterson), Lana Turner (Beatrix Emery), Donald Crisp (Sir Charles Emery), Ian Hunter (dott. John Lanyon), Barton MacLane (Sam Higgins), C. Aubrey Smith (vescovo), Peter Godfrey (Poole), Sara Allgood (signora Higgins), Frederick Worlock (dott. Heath), William Tannen (Fenwick), Alec Craig, Denis Green, Frances Robinson, Billy Bevan, Forrester Harvey, Lumsden Hare, Lawrence Grant, John Barclay - **p.:** Victor Fleming per la Metro Goldwyn Mayer - **o.:** U.S.A., 1941 - **d.:** Variety.

GOLDEN BOY (Ragazzo d'oro, già **Passione) — r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** dalla commedia di Clifford Odets - **sc.:** Victor Heerman, Sarah Y. Mason, Lewis Meltzer, Daniel Taradash - **f.:** Nick Musuraca e Karl Freund - **m.:** Victor Young - **scg:** Lionel Banks - **mo.:** Otto Meyer - **int.:** Barbara Stanwyck (Lorna Moon), Adolphe Menjou (Tom Moody), William Holden (Joe Bonaparte), Lee J. Cobb (sig. Bonaparte), Joseph Calleia (Eddie Fuseli), Sam Levene (Siggie), Edward S. Brophy (Roxie Lewis), Beatrice Blinn (Anna), William H. Strauss (sig. Carp), Don Beddoe (Borneo), Frank Jenks, Clinton Rosemond, Howard Da Silva - **p.:** William Perlberg per la Columbia - **o.:** U.S.A., 1939 - **d.:** Titanus.

FATHER BROWN (Uno strano detective: Padre Brown) — r.: Robert Hamer - **s.:** da racconti di Gilbert K. Chesterton - **sc.:** Thelma Schnee e Robert Hamer - **f.:** Harry Waxman - **m.:** Georges Auric - **scg.:** John Hawkesworth - **mo.:** Gordon Hales - **int.:** Alec Guinness (padre Brown), Joan Greenwood (Lady

Warren), Peter Finch (Flambeau), Cecil Parker (il vescovo), Bernard Lee (ispettore Valentine), Sidney James (Parkinson), Gerard Oury (ispettore Dubois), Ernest Clark (segretario del vescovo), Aubrey Woods (Charlie), John Salew (sergente di polizia), Sam Kydd (sergente di Scotland Yard), John Horsley (ispettore Wilkins), Hugh Dempster, Ernest Thesiger, Eugene Deckers, Dino Galvani, Austin Trevor, Guido Lorraine, Jim Gerald, Everley Gregg, Marne Maitland - **p.**: Paul F. Moss per la Vivian Cox Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1954 - **d.**: Ceiad.

GOOD SAM (Il buon samaritano) — **r.**: Leo McCarey - **s.**: Leo McCarey, John Klorer - **sc.**: Ken Englund - **f.**: George Barnes - **m.**: Robert Emmett Dolan - **scg.**: John B. Goodman - **mo.**: James McKay - **int.**: Gary Cooper, Ann Sheridan, Ray Collins, Edmund Lowe, Joan Lorring, Clinton Sundberg, Minerva Urecal, Louise Beavers, Dick Ross, Lora Lee Michel, Bobby Dolan, jr., Matt Moore, Netta Packer, Ruth Roman, Carol Stevens, Todd Karns, Irving Bacon, William Frawley, Harry Hayden - **p.**: L. McCarey per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: regionale.

HENRY V (Enrico V) — Vedere dati nel n. I, 71 (1957).

IN A LONELY PLACE (Paura senza perchè; già: Il diritto di uccidere) — **r.**: Nicholas Ray - **s.**: Dorothy B. Hughes - **sc.**: Andrew Solt - **adatt.**: Edmund H. North - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: George Antheil - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Viola Lawrence - **int.**: Humphrey Bogart (Dixon Steele), Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank Lovejoy (Brub Nicolai), Carl Benton Reid (capitano Lochner), Art Smith (Mel Lippman), Jeff Donnell (Sylvia Nicolai), Martha Stewart (Mildred Atkinson), Robert Warwick (Charlie Waterman), Morris Ankrum (Lloyd Barnes), William Ching (Ted Barton), Steven Geray (Paul), Hadda Brooks (cantante), Alice Talton (Frances Randolph), Jack Reynolds (Henry Kesler), Ruth Warren (Effie), Ruth Gillette (Martha), Guy Beach (Swan), Lewis Howard (Junior) - **p.**: Robert Lord per la Santana - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Ceiad.

INTRIGUE (Contrabbando a Shangai) — **r.**: Edwin L. Marin - **s.**: George Slavin - **sc.**: Barry Trivers, George Slavin - **f.**: Lucien Andriot - **m.**: Louis Forbes - **scg.**: Arthur Lonergan - **mo.**: George Arthur - **int.**: George Raft, June Havoc, Helena Carter, Tom Tully, Marvin Miller, Dan Seymour, Jay C. Flippen, Philip Ahn, Charles Lane, Marc Krah, Nan Wynn - **p.**: Samuel Bischoff per la Star-United Artists - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

KISSING BANDIT, The (Il bacio del bandito) — **r.**: Laslo Benedek - **s. e sc.**: Isobel Lennart, John Briad Harding - **f.** (Technicolor): Robert Surtees - **m.**: Nacio Herb Brown - **scg.**: Cedric Gibbons, Randall Duell - **mo.**: Adrienne Fazan - **int.**: Frank Sinatra, Kathryn Grayson, J. Carrol Naish, Mildred Natwick, Mikhail Rasumny, Billy Gilbert, Sono Osato, Clinton Sundberg, Carleton Young, Edna Skinner, Vicente Gomez, Ricardo Montalban, Ann Miller, Cyd Charisse - **p.**: Joe Pasternak per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: Variety.

KISS OF DEATH, The (Il bacio della morte) — **r.**: Henry Hathaway - **s.**: Eleazar Lipsky - **sc.**: Ben Hecht e Charles Lederer - **f.**: Norbert Brodine - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Lyle Wheeler e Leland Fuller - **mo.**: J. Watson Webb jr. - **int.**: Victor Mature (Nick Bianco), Brian Donlevy (D'Angelo), Coleen Gray (Nettie), Richard Widmark (Tom Udo), Taylor Holmes (Howser), Henry Brandon (Pete Rizzo), Wendell Phillips (Pep Mangone), Karl Malden (William Cullen), Howard Smith, Mildred Dunnock, Anthony Ross, Millard Mitchell, Temple Texas, J. Scott Smart, Patricia Morison, Gioia Lombardi, Tito Vuolo, Jay Jostyn, Ronnie e Marie Morse, Robert Keith - **p.**: Fred Kohlmar per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: 20th Century Fox.

MALAYA (Malesia) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: Manchester Boddy - **sc.**: Frank Fenton - **f.**: George Folsey - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Spencer Tracy (Carnahan), James Stewart (John Royer), Valentina Cortese (Luana), Sydney Greenstreet (Dutchman), John Hodiak (Kellar), Lionel Barrymore (John Manchester), Gilbert Roland (Romano), Roland Winters (Bruno Gruber), Richard Loo (Col.

Genichi Tomura), Ian MacDonald (Carlos Tassuma), Tom Helmore (Matisson) - **p.**: Edwin H. Knopf per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1950.

MAN FROM COLORADO, The (L'uomo del Colorado, già **Non si può continuare ad uccidere) — r.**: Henry Levin e Arthur Rosson - **s.**: Borden Chase - **sc.**: Robert D. Andrews, Ben Maddow - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.**: George Duning - **scg.**: Stephen Goosson e A. Leslie Thomas - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Glenn Ford (Owen Devereaux), William Holden (David Dell), Ellen Drew (Carolina White), Edgard Buchanan (Doc), Ray Collins (Ed Carter), Jerome Courtland (Johnny Howard), James Millican, Jim Bannon, William Phillips, Denver Pyle, James Bush, Mikel Conrad, David Clarke, Ian MacDonald, Clarence Chase, Stanley Andrews, Myron Healey, Craig Reynolds, David York - **p.**: Jules Schermer per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: Unidis.

MAN IN THE WHITE SUIT, The (Lo scandalo del vestito bianco) — r.: Alexander Mackendrick - **s.** e **sc.**: Roger Macdougall, John Dighton, Alexander Mackendrick - **f.**: Douglas Slocombe - **m.**: Benjamin Frankel - **scg.**: Jim Morahan - **mo.**: Bernard Gribble - **int.**: Alec Guinness (Sidney Stratton), Joan Greenwood (Daphne Birnley), Cecil Parker (Alan Birnley), Michael Gough (Michael Corland), Ernest Thesiger (Sir John Kierlaw), Howard Marion-Crawford (Cranford), Henry Mollison (Hoskins), Vida Hope (Bertha), Patric Doonan (Frank), Duncan Lamont (Harry), Olaf Olsen (Knudsen), Harold Goodwin (Wilkins), Miles Malleson (il sarto), Edie Martin (signora Watson), Desmond Roberts (Mannering), John Rudling (Wilson), George Benson (l'inquilino) - **p.**: Michael Balcon per la Ealing Studios - **o.**: Gran Bretagna, 1951 - **d.**: Rank.

MY DARLING CLEMENTINE (Sfida infernale) — r.: John Ford - **s.**: Sam Hellman dal romanzo « Wyatt Earp, Frontier Marshall » di Stuart N. Lake - **sc.**: Samuel S. Engel, Winston Miller - **f.**: Joe MacDonald - **m.**: Cyril Mockridge - **scg.**: James Basevi, Lyle Wheeler - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc Holliday), Walter Brennan (Clanton), Cathy Downs (Clementina), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Don Garner (James Earp), Alan Mowbray (Thorndyke), John Ireland (Billy Clanton), Roy Roberts (sindaco Jess), Grant Withers (Ike Clanton), J. Farrell MacDonald (Mac), Russel Simpson (Simpson), Mickey Simpson (Sam Clanton), Fred Libby (Phin Clanton), Francis Ford (il barbiere), Jane Darwell (Kate Nelson), Ben Hall, Jack Pennick, Louis Mercier, Arthur Walsh, Aubrey Mather - **p.**: S. S. Engel per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1946 - **d.**: Fox.

NINOTCHKA (Ninotchka) — Vedere dati nel n. I, 18.

OBJECTIVE BURMA! (Obbiettivo Burma!) — r.: Raoul Walsh - **s.**: Alvah Bessie - **sc.**: Ronald MacDougall e Lester Cole - **f.**: James Wong Howe - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Ted Smith - **mo.**: George Amy - **int.**: Errol Flynn (capitano Nelson), William Prince (tenente Jacobs), James Brown (sergente Treacy), George Tobias (Gabby Gordon), Henry Hull (Mark Williams), Warner Anderson (col. Carter), John Alvin (Hogan), Stephen Richards (Riff Barker), Dick Erdman (Nebraska), Tony Caruso (Miggleori), Hugh Beaumont (capitano Hennessey), John Whitney (Negulesco), Joel Allen (Brophy), Buddy Yarus (Soaphy Higgins), Frank Tang (capitano Li), William Hudson (Fred Hollis), Roderic Red Wing (sergente Kettu), Asit Koomar (Ghurks), John Sheridan (Co), Lester Matthews (maggiore Fitzpatrick) - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1945 - **d.**: Cei-Incom.

ROCKETSHIP X. M. (Destinazione Luna, già **RXM, destinazione Luna) — r.**: Kurt Neumann - **s.** e **sc.**: Kurt Neumann - **f.**: Karl Struss - **e. s.**: Jack Rabin - **m.**: Ferde Grofe - **scg.**: Theobold Holsopple - **mo.**: Harry Gerstad - **int.**: Lloyd Ridges (Floyd Oldham), Osa Massen (Lisa Van Horn), John Emery (Karl Eckstrom), Noah Beery, jr. (William Corrigan), Hugh O'Brian (Harry Chamberlin), Morris Ankrum (dott. Fleming) - **p.**: Kurt Neumann per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: regionale.

ROSEANNA McCOY (La morte è al di là del fiume; già: **Rosanna) — r.**: Irving Reis - **s.**: Alberta Hannum - **sc.**: John Collier - **f.**: Lee Garmes - **m.**: Da-

vid Buttoph - **scg.**: George Jenkins - **mo.**: Daniel Mandell - **int.**: Farley Granger (Johnse Hatfield), Joan Evans (Roseanna McCoy), Charles Bickford (Devil Anse Hatfield), Raymond Massey (Old Randall McCoy), Richard Basehart (Mounts Hatfield), Gigi Perreau (Allifair McCoy), Aline MacMahon (Sarie McCoy), Marshall Thompson (Tolbert McCoy), Lloyd Gough (Phamer Randall McCoy), Peter Miles (il piccolo Randall McCoy), Arthur Franz (Thad Wilkins), Frank Ferguson, Hope Emerson, Elizabeth Fraser, Dan White, Mabel Paige, Almira Sessions, William Mauch - **p.**: Samuel Goldwyn per la S. Goldwyn-R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1949.

SHE WORE A YELLOW RIBON (I cavalieri del Nord-Ovest) — r.: John Ford - **s.**: James Warner Bellah - **sc.**: Frank S. Nugent, Laurence Stallings - **f.** (Technicolor): Winton Hoch - **m.**: Richard Hagemann - **scg.**: James Basevi e Jack Kelly - **mo.**: Jack Murray - **int.**: John Wayne (capitano Brittles), Joanne Dru (Olivia), John Agar (ten. Cohill), Ben Johnson (Tyree), Victor McLaglen (serg. Quincannon), Harry Carey, jr. (ten. Pennell), George O'Brien (maggiore Allshard), Mildred Natwick (signora Allshard), Arthur Shields (dott. O'Laughlin), Harry Woods (Toucey Rynders), Chief Big Tree (Pony-That-Walks), Noble Johnson (Red Shirt), Tom Tyler (Quayne), Cliff Lyons, Michael Dugan, Don Sommer, Fred Libbey, Jack Pennick, Fred Kennedy, Ray Hyke, Post Parks,

TEXAS (I due del Texas; già: **Texas) — r.**: George Marshall - **s.**: Michael Blankfort, Lewis Meltzer - **sc.**: Horace McCoy, L. Meltzer, M. Blankfort - **f.**: George Meehan - **m.**: Morris Stoloff - **scg.**: Lionel Banks - **mo.**: William Lyon - **int.**: William Holden, Claire Trevor, Glenn Ford, Edgar Buchanan, Andrew Tombes, George Bancroft, Addison Richards, Don Beddoe, Merlin Nelson, Willard Robertson, Edmund MacDonald, Joseph Crehan, Patrick Moriarty, Edmund Cobb - **p.**: Samuel Bischoff per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1941 - **d.**: R.K.O.-Rank.

THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON (La storia del generale Custer) — r.: Raoul Walsh - **s. e sc.**: Wally Kline e Aeneas Mackenzie - **f.**: Bert Glennon - **m.**: Max Steiner - **scg.**: John Hughes - **mo.**: William Holmes - **int.**: Errol Flynn (George A. Custer), Olivia De Havilland (Elizabeth Bacon), Arthur Kennedy (Ned Sharp), Walter Hampden (William Sharp), Charley Grapewin (California Joe), Gene Lockhart (Samuel Bacon), Anthony Quinn (Crazy Horse), Stanley Ridges (maggiore Romulus Taipe), John Litel (gen. Phil Sheridan), Sidney Greenstreet (Ten. Gen. Winfield Scott), Hattie McDaniel (Callie), Frank Wilcox (capitano Webb), George Huntley jr., Joseph Sawyer, Minor Watson, Gig Young, Regis Toomey, Chuck Hamilton - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1941 - **d.**: Cei-Incom.

TOKYO FILE 212 (Tokio, dossier 212) — r.: Dorrell e Stuart McGowan - **s.**: George Breakston - **sc.**: Dorrell e Stuart McGowan - **f.**: Herman Schopp - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Seigo Shindo - **mo.**: Martin G. Cohn - **int.**: Florence Marly (Steffi Novak), Robert Peyton (Jim Carter), Satoshi Nakamura (Ohyama), Tatsuo Saito (Taro Matsudo), Katsuhaiko Haida, Reiko Otani, Heihachiro Okawa, Suidei Matsui, Jun Tazaki, Dekao Yokoo, Hideto Hayabusa, Gen Shimizu, Richard Childs, Richard Finiels, James Lyons, Stuart Zimmerley, Byron Michie, Tainosuke Mochizuki Band, Ichimaru - **p.**: George Breakston e Dorrell McGowan per la Breakston-McGowan Prod. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: regionale.

TYCOON (La grande conquista) — r.: Richard Wallace - **s.**: C. E. Scoggins - **sc.**: Borden Chase, John Twist - **f.** (Technicolor): Harry Wild - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark - **mo.**: Frank Doyle - **int.**: John Wayne, Laraine Day, Cedric Hardwicke, Judith Anderson, James Gleason, Grant Withers, Anthony Quinn, Paul Fix, Charles Trowbridge - **p.**: Stephen Ames per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

WE WERE STRANGERS (Stanotte sorgerà il sole) — Vedere dati nel **n. IV, 33 (1957).**

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

(*continuazione del cap. XVII*)

Harry Reichenbacher, il genio delle « public relations » che era riuscito ad invertire il sistema del campanello istituito da Sam Goldwyn, lavorava ora per noi. Un giorno andò a trovare Valentino nel suo camerino, per discutere alcuni dettagli pubblicitari.

« E lui vi conosce? » gli chiese il valletto.

« Mah — gli rispose Reichenbacher — una volta gli prestavo due o tre dollari e sapeva sempre a chi restituirli ».

Il valletto entrò nel camerino, ma uscì subito dopo dicendo che il padrone stava « riposando ».

Era mia abitudine, come già avevo fatto nel vecchio studio della 26ma Strada, andare a visitare i « set »; questo mi dava la possibilità di conoscere meglio gli attori ed i tecnici, oltre a mantenermi in stretto contatto con la produzione. Speravo, così, di fare l'impressione a tutti che le persone degli uffici non erano lì solo per far contratti e contar denaro; inoltre, si poteva tenere un rigoroso controllo sia dell'elemento umano che degli incassi. Provavo poi una segreta invidia per quelli intimamente coinvolti con la produzione e, cercando di rendermi il meno evidente possibile, seguivo sempre le riprese.

Un giorno fui abbastanza fortunato da essere presente ad una delle famose sfuriate di Valentino, di cui tanto mi avevano parlato. Egli stava discutendo con un aiuto-regista su non ricordo quale incidente; ad un tratto, la sua faccia divenne pallida d'ira, gli occhi gli sbuzzarono fuori dalle orbite, come mai gli era riuscito sullo schermo, e tutto il suo corpo cominciò a tremare. Era evidentemente un

attacco isterico ed io cercai di andarmene nello stesso modo con cui ero entrato.

La situazione peggiorò sempre più ed infine Valentino lasciò i nostri Studios, facendoci ben capire che non aveva alcuna intenzione di ritornare. Gli facemmo pervenire un'ingiunzione a non apparire sullo schermo per conto di nessun altro produttore, ma questo non lo preoccupò perchè iniziò subito una « tournée » come ballerino oltre ad avere la possibilità di prendere a prestito tutto il denaro che gli occorresse.

Valentino era sposato, ma da tempo diviso dalla moglie anche se il loro matrimonio era ancora valido. Si era poi innamorato di una bella ragazza, Winifred O'Shaughnessy; la madre di lei aveva sposato Richard Hudnut, fabbricante di cosmetici, e la figlia talvolta ne adoprava il nome, però di solito preferiva essere conosciuta come Natasha Rambova, un nome che si era inventato lei; Natasha era scenografa della famosa attrice russa Alla Nazimova, che era sotto contratto con noi. Anche Natasha, come Valentino, credeva di essere guidata da una potenza sovrannaturale.

Si sposarono ancor prima che il decreto del divorzio di Valentino fosse valido e furono arrestati a Los Angeles per bigamia, ma riuscì loro di evitare il processo, col convincere le autorità che il matrimonio non era stato consumato e la cerimonia venne ripetuta appena gli ostacoli della legge furono rimossi.

Natasha Rambova si presentava, come ebbe a scrivere più tardi l'agente di Valentino, « fredda, misteriosa, orientale » e sfoggiava abiti orientali. Malgrado tutto questo, essa aveva dimostrato di essere un'abile scenografa con Alla Nazimova ed era al corrente dei problemi del cinema. Pensavamo che essa avrebbe rappresentato un'influenza benefica per Valentino ed infatti essa ce lo riportò.

Scoprimmo poi che si doveva combattere contro due « potenze ». Natasha aveva la personalità più forte, o forse la sua « potenza » aveva sopraffatto quella di lui. Per abitudine eravamo sempre molto larghi circa la intromissione degli attori in quello che si riferiva alle loro parti, ma Natasha cominciò ad occuparsi dei più minuti dettagli e Valentino sosteneva sempre il punto di vista della moglie. I suoi film più recenti *Monsieur Beaucaire* e *Il diavolo santificato* ebbero minor successo dei precedenti.

Il culto di Valentino continuò a fiorire, ma ciò non gli creò sempre una pubblicità favorevole ed i giornali prendevano in giro

i suoi capelli impomatati e le faccie incipriate degli « sceicchi », nè la situazione migliorò quando si venne a sapere che Valentino portava al polso un braccialetto d'oro; si credette ad una trovata pubblicitaria, ma in effetti glielo aveva regalato Natasha Rambova e quando gli consigliavano di toglierselo montava su tutte le furie.

Un libro che egli stesso fece stampare, intitolato « *Sogni diurni* », sorprese non poche persone; sia lui che la moglie credevano nella scrittura automatica, comandata cioè dalla « potenza ». Un sonetto intitolato « *Il tuo bacio* » costituisce un tipico esempio:

Il tuo bacio,
una fiamma
nel fuoco della Passione,
il sensitivo Sigillo
di Amore
nel desiderio,
la fragranza
delle tue Carezze;
Ahimè,
talvolta,
io provo
un'amarezza squisita
nel tuo bacio.

Non avevamo alcuna intenzione di rinnovare il suo contratto, specialmente dato che lui e la moglie pretendevano un controllo sempre maggiore sui film. Egli si accordò con una nuova Casa, appositamente fondata, che iniziò la produzione di *La potenza scarlatta* e *Il falcone mascherato*, un soggetto sui Mori in Spagna scritto da Natasha Rambova. Dopo che i due avevano speso ottanta mila dollari in giro per l'Europa alla ricerca di materiale di riferimento e di mobilio esotico, il soggetto venne accantonato. Un altro soggetto *Cobra*, venne completamente sostituito e Natasha messa a capo della produzione, ma non ebbe grande successo e la Casa fu liquidata.

In quell'epoca, Joseph Schenk che si occupava della parte commerciale della United Artists, volle fare un tentativo con Valentino, non senza prima avere messo per iscritto che i due non avrebbero avuto nessuna voce in merito alla produzione dei film. Valentino accettò a malincuore; poco tempo dopo i due sposi si separavano e Natasha chiese il divorzio.

La United Artists produsse *Il figlio dello sceicco* che doveva poi essere l'ultimo film del famoso attore.

La stampa gli era sempre meno favorevole: quando egli chiamò la sua villa a Hollywood « Il nido del falco » non mancarono le ironie, e, dopo la presentazione del suo film, la campagna di ridicolo intensificò di violenza contro gli « sceicchi ». Valentino divenne sempre più irritabile.

Si trovava a Chicago quando la « Tribune » pubblicò un articolo di fondo intitolato « I piumini da cipria rosa ». Sembra che l'autore fosse capitato nella toilette degli uomini in una sala da ballo molto popolare, dove aveva notato una distributrice automatica di cipria. Molti giovanotti portavano nel taschino un piumino da cipria, lo ponevano sotto la macchina, inserivano una moneta e ottenevano un getto di cipria. L'articolo di fondo, usando la scoperta come trampolino, analizzava la nuova generazione maschile con un certo allarme. Il maggior responsabile di tutto era considerato « Rudy, il bel ragazzo del giardiniere » e l'autore concludeva col rammaricarsi che l'attore non fosse affogato molti anni prima. In un altro articolo, apparso precedentemente, la « Tribune » aveva ridicolizzato il famoso braccialetto da polso di Valentino.

Secondo quanto raccontò più tardi il suo agente, quando Valentino lesse l'articolo « impallidì, gli occhi gettarono lampi ed i muscoli gli si tesero ». Presa una penna in mano, Valentino indirizzò una lettera aperta "All'uomo che ha scritto l'articolo di fondo dal titolo « I piumini da cipria rosa »" e la passò ad un giornale rivale della « Tribune ».

« La considero uno schifoso pusillanime » aveva scritto Valentino, sfidando l'autore dell'articolo ad uscire dall'anonimo per una sfida alla boxe o alla lotta libera. Dopo aver sperato di « aver l'occasione di dimostrarLe che il polso sotto il braccialetto può anche assestarle un bel pugno sul Suo doppio mento » Valentino chiudeva la missiva « con un'assoluto disprezzo ».

Si era nell'agosto del 1925; Valentino arrivò a New York e io rimasi sorpreso nel ricevere un invito a colazione.

« Vorrei solo vederti — aggiunse Valentino — Niente affari ».

Avrei comunque accettato, ma ero certo che egli diceva il vero, dato che si era ormai ben sistemato con la United Artists.

« Certamente — gli risposi — e dove? ».

« Al Colony ».

Ero sicuro di quella scelta, dato che allora era il restaurant più caro di New York ed a lui piaceva il meglio di tutto.

Valentino ed io eravamo appena entrati al Colony, che ci fu un evidente desiderio da parte di tutte le signore, o signorine, che mi conoscevano di affrettarsi alla nostra tavola per calorosamente salutarmi. Malgrado ne fossi commosso, mi rimase abbastanza buon senso da divertirmi a presentarle una ad una a Valentino.

Egli aveva allora trentun anni, apparentemente, era in ottime condizioni fisiche e sembrava tranquillo forse per l'atmosfera di lusso che ci circondava. Non sapevo se il decreto di divorzio era già valido, ma Natasha Rambova si trovava a Parigi e da qualche tempo si faceva il nome di Valentino nei riguardi di Pola Negri, che era allora una delle nostre maggiori « stelle ».

« Volevo solo dirti — cominciò Valentino appena le cose si calmarono — il mio dispiacere per averti causato delle noie: il mio sciopero con lo Studio e tutto il resto. Avevo torto e voglio liberarmi la coscienza dicendotelo ».

« Acqua passata... — lo rassicurai, scrollando le spalle — Nel nostro lavoro, se non ci fosse possibile discutere, anche violentemente, per poi dimenticar tutto, non combineremmo mai nulla di buono. Tu sei giovane ed hai molti anni davanti ».

Terminammo così l'argomento: Valentino amava veramente le cose belle: mi parlò del suo progetto di dirigere i film, appena esaurito il momento dei ruoli romantici. Sentii di avere davanti a me un giovanotto al quale la fama — in verità assai strana — era arrivata troppo presto, dopo gli anni delle vacche magre. Egli non aveva saputo trovare la strada migliore per abituarcisi.

« Telefonami quando vuoi — gli dissi nel salutarlo — rifaremo colazione insieme; è stato proprio piacevole », ed era vero.

Un paio di giorni più tardi, su un giornale vidi la notizia che Valentino doveva essere operato di appendicite; dapprima, venne esclusa qualsiasi complicazione, ma, improvvisamente, egli peggiorò. Joseph Schenk e sua moglie Norma Talmadge vennero da noi ad attendere il passare della crisi e Schenk tornava sempre dall'ospedale con notizie rassicuranti. Improvvisamente, ci fu un collasso e Valentino morì alle dodici e trenta del 23 agosto 1925: esattamente una settimana dopo il nostro incontro.

Anch'io rimasi sbalordito degli isterismi che seguirono la morte di Valentino: a Londra, una ballerina si suicidò ed a New York una donna si uccise sopra un mucchio di foto di Valentino.

Mi chiamarono da Hollywood: « Pola Negri è affranta dal dolore e partirà per New York per partecipare alle esequie ».

« Metti sul treno con lei un'infermiera ed un incaricato dell'ufficio pubblicità — chiesi —. Devi dire a Pola che stia attenta a quello che dice ».

Dopo il suo arrivo all'albergo, andai con mia moglie per fare a Pola le condoglianze; ma era terribilmente scossa e volle restare sola in camera il più a lungo possibile.

Il feretro venne esposto alla Campbell's Funeral Home all'angolo di Broadway con la 66ma Strada. Fu annunciato che il pubblico avrebbe potuto rendergli omaggio: in un attimo, una folla di trentamila persone, per la maggior parte donne, bloccò il traffico, e quando la polizia tentò di riordinare quella confusione, i disordini cominciarono — si disse fossero i peggiori nella storia di New York — e le finestre andarono in frantumi. Una dozzina di poliziotti a cavallo caricò più volte la folla: dopo una ritirata, si contarono ventotto scarpe da donna sul campo. Le donne arrivarono anche a cospargere l'asfalto di sapone per far sdrucciolare i cavalli.

Finalmente fu vietato l'ingresso, anche perchè quei pochi che erano riusciti ad entrare avevano quasi distrutto la sala a forza di afferrare « ricordi ». Il giorno dopo, si radunò un'altra folla quando si seppe che Pola Negri avrebbe visitato il feretro di Valentino ma si riuscì a farla entrare da una porticina, senza che la folla se ne accorgesse. Si sparse poi la voce che ella fosse svenuta davanti al catafalco — il che era vero — e ciò eccitò stranamente la folla.

Il giorno del funerale, centomila persone — in maggioranza donne — fecero ala nei pressi della chiesa dove avrebbe avuto luogo la cerimonia religiosa. Fui, insieme a Marcus Loew, Joseph Schenk, Douglas Fairbanks ed altri cinematografari, a fianco del feretro. Natasha Rambova non era presente, dato che si trovava ancora in tournée all'estero, ma la prima moglie di Valentino — l'attrice Jean Acker — svenne ed anche Pola Negri, ammantata da pesanti veli neri, fu più volte sul punto di accasciarsi al suolo.

Al passare del funerale, la folla assiepata divenne silenziosa, si poteva solo sentire il sommesso pianto di molte donne. Il feretro venne portato a Los Angeles per esser là sepolto.

Mi dicono che ancora oggi esista il culto di Valentino; comunque, ogni anno, la tomba viene visitata da molte donne, tanto

da offrire al custode del cimitero abbastanza materiale da scrivere un libro.

CAPITOLO XVIII

Gloria Swanson era divenuta la « Regina del Cinema », così la chiamavano i giornali cinematografici, a mano che la dolce ingenua aveva ceduto il passo alla ragazza « glamour ». Il trono di Gloria era contestato da Pola Negri, dal fascino esotico, specialmente dentro il recinto del nostro Studio. Dovevamo stare molto attenti nel comportarci con le due rivali: se una delle due riceveva un favore od un servizio che l'altra non aveva ottenuto, l'intero Studio sarebbe stato demolito fino alle fondamenta.

Venne, poi, Clara Bow la ragazza « dal certo non so che », simbolo dell'età del jazz ed allora tutte le inibizioni sparirono come nebbia al sole.

Malgrado il « glamour » regnasse nel 1920, non è detto che esso avesse eliminato tutto il resto; i nostri due più grandi successi di allora furono *The Covered Wagon* e *I dieci comandamenti.* Ricordo sempre *The Covered Wagon* come una pietra miliare della storia del cinema. In quasi tutti i film a carattere popolare vi è una sequenza, forse di pochi secondi, che può cambiare l'opinione degli spettatori. Vi può essere una qualche scena che amalgami il film e lo innalzi tanto nella stima del pubblico che questi rimane con l'impressione di aver veduto un colosso. Se non fosse stato per quella scena, gli spettatori sarebbero rimasti vagamente insoddisfatti senza saperne il perchè.

Tratto da un romanzo di Emerson Hough *The Covered Wagon* (Il carro coperto), il film narra le incredibili difficoltà incontrate nel 1840 da una carovana di pionieri diretta nell'Oregon attraverso le pianure e montagne: i carri si spaccano, gli Indiani pullulano, le montagne spezzano le forze ad uomini ed animali; una parte della carovana si dirige verso la California alla notizia della scoperta dell'oro.

Il film era brillantemente diretto da James Cruze ed i protagonisti erano J. Warren Kerrigan e Lois Wilson, ma il romanzo d'amore non era la cosa più importante del film: Ernest Torrence, nella parte della guida, e Tully Marshall, nella parte di un vecchio commerciante, ebbero un posto di onore nell'elenco artistico.

Dopo che il film fu montato, lo vidi insieme a Jesse Lasky in una saletta da proiezione dello studio.

« Jesse — gli dissi appena si riaccesero le luci — ti ricordi quando ti telefonai a Hollywood per chiederti perchè mai il costo di questo film aumentasse sempre? ».

« Certo — mi rispose, ridendo — e ti dissi che si trattava di un film epico. Tu mi rispondesti che in tal caso, avresti cercato di trovare il modo di aumentare il preventivo ».

« Già — commentai — sembra un film epico, e costa come un film epico, ma non mi dà la sensazione di un film epico ».

Il commento di Lasky fu uguale al mio.

« Sto rimuginando un'idea per il film — mi disse più tardi. — Che ne dici se, quando la carovana arriva nell'Oregon, uno dei pionieri prendesse una palata di terra: terra ricca, nera, lucente, quasi un simbolo di vittoria dopo le tremende difficoltà. Sono persone timorate di Dio e sarebbe per loro naturale di inginocchiarsi e pregare ».

Ne fui entusiasta: « Mentre tu giri queste scene, noi faremo degli assaggi sul pubblico; proveremo poi di nuovo con la tua aggiunta e vedremo ciò che accadrà ».

Come avevamo previsto, la versione originale lasciava il pubblico non troppo soddisfatto e, malgrado tutta la pubblicità ed il baccano che si potesse architettare, il pubblico delle anteprime deve fornire subito ai propri amici un rapporto favorevole sul film, se si vuole che esso abbia un grande successo.

La nuova scena portò una grandissima differenza: era senz'altro un buon film ed avrebbe reso bene, ma, secondo me, l'aggiunta di Lasky lo innalzò a vette difficilmente raggiungibili.

The Covered Wagon fu presentato nel 1923 ed il film di Cecil B. De Mille *I dieci comandamenti* venne un anno più tardi. Da tempo, De Mille era divenuto importante quanto un « astro » e molti direttori di cinema mettevano il suo nome in testa all'elenco artistico dei suoi film. Un aneddoto che Cecil racconta a mie spese, può dare un'idea di quanto lo valutassimo.

Intorno al 1920, De Mille era un « demone dell'aria »: non gli bastava pilotare il proprio apparecchio, si dava anche all'alta acrobazia correndo dei rischi che, per me, erano eccessivi. Ogni tanto, si metteva a volare bassissimo solo — diceva — per vedere la mia faccia triste guardare verso il cielo. Ero immobile — aggiun-

geva — come quando mi aveva veduto di fronte all'incendio dello Studio nella 26ma Strada.

Non so se fosse così, ma il fatto è che perdevo molto del mio tempo a pregarlo di non volare o, almeno, di non rischiare tanto una volta in aria. Ma era fiato sprecato. Cecil era, e lo è ancora, un uomo tremendamente energico — e i suoi quaranta anni di regista lo provano. Gli riuscì di trovare anche il tempo di dirigere due o forse tre banche, e questo costituisce la base di un altro dei suoi aneddoti.

Una volta, non essendo troppo soddisfatto di un suo film, egli assicura che gli dissi: « Il tuo guaio, Cecil, è che sei troppi banchieri messi insieme ».

Dato che egli possiede una memoria formidabile, non posso dubitare della veridicità dei suoi racconti. Egli prende appunti in continuazione ed archivia tutto; non vuole mai correre rischi nella produzione di un film. Ricordo che quando dirigeva *Il più grande spettacolo del mondo* — vincitore di un Oscar — egli più di una volta si fece alzare in una poltrona di vimini fino in cima al tendone del circo Ringling Bros. Barum & Bailey per studiare gli angoli delle riprese per le scene col trapezio. Faceva caldo lassù e quando scoprì che spesso gli acrobati sono afflitti dalle mani sudate, suggerì di aprire delle prese d'aria in cima al tendone riparandole dalla pioggia con un'altra tenda. Il suo suggerimento venne seguito quando il tendone fu rinnovato.

Ma torniamo al favoloso 1920. Dopo che De Mille aveva lanciato Gloria Swanson come protagonista di *Male and Female,* egli le fece interpretare parti di gran classe in commedie « da camera ». Il periodo più felice per Gloria fu dal 1920 al 1925 circa quando, sotto diversi registi, interpretò, fra l'altro, *The Gilded Cage, Prodigal Daughters, A Society Scandal, Manhandled, Wages of Virtue* e *The Humming Bird.*

Nata a Chicago nel 1899, figlia di un capitano dell'Esercito, Gloria era già una regina a vent'anni. Da ragazzina, era stata impiegata in un ufficio informazioni, aveva fatto qualche particina allo studio Essanay di Chicago e, come abbiamo già veduto, all'età di sedici anni apparve nelle comiche di Mack Sennett a Hollywood. Un anno più tardi, sposò una promessa fra « i cattivi » del cinema: Wallace Beery. Gloria aveva un corpo minuto e misurava solo 1,55 di altezza; a vent'anni — strano a dirsi — era cresciuta di cinque

centimetri! Non era una gran bellezza, ma il viso era fotogenico con i suoi occhi blu-argento, la bocca ben marcata ed i denti regolari. Dopo essere stata lanciata in parti *sexy*, Gloria divenne un'attrice di talento. La « regina » era una stella favolosa in quel periodo di favola, che gli storici sociali hanno chiamato « L'Era delle Meravigliose Sciocchezze ». Ormai, la pressione a Hollywood era diminuita e le acque erano più tranquille, ma il pubblico voleva il glamour e Gloria fu ben lieta di offrirglielo. Le riviste non parlavano che della sua vasca da bagno d'oro, dei suoi abiti stravaganti e l'atmosfera di lusso nella quale viveva. Sul « set », la regina Gloria poteva anche essere capricciosa rifiutandosi di ripetere le scene, criticando i costumi, gli scenari o il camerino. Ma quando, alla fine, qualcuno le diceva: « Senti, Gloria, dobbiamo finire questa ripresa », allora rientrava nella normalità: la piccola ragazza di Chicago si trovava appena sotto la scorza eccentrica della diva.

Le origini di Pola Negri, invece, erano veramente esotiche, essendo nata nel 1897 col nome di Appolonia Chalupec nella Polonia russa. Il padre, uomo fiero e coraggioso, aveva del sangue gitano, pur essendo un rivoluzionario patriota polacco che si battè per l'indipendenza della patria contro lo Zar. Di conseguenza, fu esiliato in Siberia dove morì poco tempo dopo e i Cosacchi bruciarono la sua casa. Più tardi ritroviamo Pola nella scuola del Balletto Imperiale a Pietroburgo, ma invece di divenire una ballerina, calcò le scene dei teatri di Varsavia come attrice drammatica. Appolonia prese il nome d'arte di Pola Negri, usando lo stesso cognome della poetessa Ada Negri, che molto ammirava, abbreviando il proprio nome di battesimo. A vent'anni, recitava a Berlino sotto Max Reinhardt, il famoso produttore teatrale, e ben presto divenne la più ammirata attrice della capitale tedesca. Pola, avendo sposato nel frattempo il conte Eugene Dombski e malgrado il matrimonio non fosse durato molto, poteva dirsi una vera contessa.

Dopo averla veduta nel film di Ernst Lubitsch *Gipsy Blood* (*Carmen*), cercammo di portarla in America, ma non eravamo i soli. Al Kaufman, che era rimasto in Europa dopo aver preso parte alla prima guerra mondiale, ebbe l'incarico di farle firmare il contratto con noi. In Germania, era ormai sopravvenuta l'inflazione e il povero Al dovette fare molti viaggi con le braccia ricolme di marchi, prima di compiere la missione affidatagli. L'effetto che fece in America la contessa Negri fu sensazionale. Gli scrittori la descris-

sero come « una squisita donna di mondo » e rimasero colpiti dalla sua perfetta conoscenza dell'italiano, francese, tedesco e polacco nonchè dai suoi occhi scintillanti, i capelli nerissimi e i continui, improvvisi cambiamenti di umore. Ma la società hollywoodana non gradì la scintillante stella straniera. Pola dichiarò esplicitamente che, sul campo culturale, gli abitanti della Mecca del cinema erano molto al disotto di lei e aggiunse che si era dovuta rifugiare nella sua musica e nei suoi libri per sottrarsi alle feste che l'opprimevano dalla noia.

Non so se Pola snobbasse apertamente la « regina » Gloria, e noi ci saremmo adoperati per evitarlo; ma ben presto la rivalità fra le due attrici divenne assai accesa. Forse entrambe avevano delle spie nella fortezza dell'altra, fatto sta che si poteva essere certi che ogni centesimo speso per l'una era subito reclamato dall'altra. La tensione fra le due attrici fu in parte causa della nostra decisione di permettere a Gloria di interpretare in Francia *Madame sans gène*, uno dei suoi migliori film. E' la storia di una delle amiche di Napoleone giovane che, più tardi, assurge a grande potere dopo avventure comiche e clamorose. Pola voleva quella parte, ma Gloria vinse la gara. Ma tra il dire che Gloria doveva partire per Parigi e il farla partire, corse il solito mare. Noi volevamo che rimanesse per fare un altro film prima di iniziare *Madame sans gène* e a me venne dato l'incarico di dirlo a Gloria. « Ci vorranno forse tre mesi — le dissi — poi sarai perfettamente libera di andare a Parigi ».

E la « regina » Gloria mi dichiarò: « Io parto subito ».

Ci riunimmo in consiglio e giurammo solennemente di non cedere di un palmo. Di nuovo, mi fu assegnato il difficile incarico. « Gloria — le dissi con voce che non ammetteva repliche — abbiamo studiato la faccenda molto attentamente e abbiamo concluso che dovrai rimanere qui per un periodo di tre mesi, come già ti avevo accennato ». Feci seguire questa comunicazione da migliaia di parole: argomenti che io pensavo fossero inoppugnabili. Gloria non mi rispose, ma un paio di settimane più tardi la incontrai in un restaurant di Parigi e mi invitò ad unirmi al suo tavolo come se nulla fosse accaduto. Accettai e ci furono le presentazioni del caso, come nulla fosse accaduto.

Per aiutarla nel francese, il nostro studio parigino le aveva assegnato un giovane affabile e di bell'aspetto che, nell'ambiente,

era conosciuto come « Hank », mentre fuori era chiamato, con minore familiarità, marchese de la Falaise de la Coudray. Gloria aveva divorziato da Wallace Beery per sposare quindi e divorziare da un uomo d'affari chiamato Somborn, fondatore del famoso restaurant di Hollywood il « Brown Derby ». Appena terminato *Madame sans gène* il marchese e Gloria si sposarono; fu una grande cerimonia e alla fine, andai a far loro gli auguri. Gloria mi prese in disparte: « So che hai appena dato una gran festa per Pola Negri al "Ritz" di New York ». Accennai di sì con il capo. « Sarebbe carino tu dessi una festa per noi al "Ritz", quando arriveremo a New York ». Feci ancora di sì con il capo.

Dopo il ricevimento al « Ritz », Gloria voleva affrettarsi a rientrare a Hollywood con il nuovo marito; l'unico posto che riuscimmo a trovare libero fu in un treno pieno di cinematografari, la maggior parte erano commessi viaggiatori che si recavano a un loro congresso. Da principio, Gloria si comportò come una persona di sangue reale, e ciò si poteva anche capire dato che, di recente, un nuovo titolo le era stato aggiunto al vecchio, ma ben presto si raddolcì e partecipò con grande entusiasmo a più di una partita a carte. Nel treno non ci volle molto tempo perchè tutti chiamessero « Hank » il simpatico marchese. Egli aveva una conoscenza assai limitata dell'America: malgrado gli risultasse che il West non fosse più selvaggio come una volta, era sicuro che gli indiani ogni tanto dissotterravano l'ascia di guerra e che i banditi armati di pistole non erano del tutto estinti. Naturalmente tutti lo rassicurarono, e Gloria stessa gli disse che i treni non erano troppo spesso attaccati dagli indiani e che ormai un assalto di briganti era una rarità. Il treno si doveva fermare ad Albuquerque, nel Nuovo Messico, per alcune ore e diversi compagni di viaggio si offrirono di accompagnare « Hank » in giro per la città e per i dintorni. Dissero anche che avrebbero telegrafato in modo da essere certi che la polizia sarebbe stata disponibile in numero sufficiente per proteggerli; ed infatti un telegramma fu inviato dal treno ad Albuquerque. L'auto che portava « Hank » e i suoi nuovi amici, con la complicità di alcuni abili « scouts » ed esperti tiratori di pistola, fu effettivamente attaccata dagli... indiani a un miglio da Albuquerque. I pellerossa furono alfine ricacciati, ma ormai l'opinione di « Hank » sul selvaggio West si era fermamente fissata nella sua mente.

Gloria era stata assente da Hollywood per un paio di anni,

avendo anche interpretato dei film a New York prima di partire per Parigi e, per il suo arrivo, la città superò se stessa: una banda andò ad incontrarla alla stazione ed i fiori, a tonnellate, coprivano le strade; alla « prima » di *Madame sans gène* il pubblico si levò in piedi e cantò « Home Sweet Home ». Venne il momento di rinnovare il contratto di Gloria e le offrii diciottomila dollari la settimana, ma ero preparato ad aumentare l'offerta fino alla cifra tonda di mezzo milione di dollari all'anno. Gloria mi rispose negativamente; voleva interpretare dei film più artistici e preferiva produrli lei stessa alla fine del suo contratto con noi. E così fece, incontrando grande successo all'inizio, specialmente con *Sadie Thompson* tratto dalla novella di Somerset Maugham « Pioggia ». Ma ormai il regno della « regina » Gloria era giunto al termine. Qualche anno fa, in *Viale del tramonto,* essa interpretò per noi il ruolo di una stella del passato. Nel film, la ex-stella una sera proietta suoi vecchi film; alcune scene del « film nel film » erano prese da *Queen Kelly,* film assai costoso prodotto da Gloria, che però non fu mai programmato.

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di* VIERI NICCOLI. *Copyright by Adolph Zukor,* 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su* « *Bianco e Nero* » *anno XVII, n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno XVIII, nn.* 2, 3, 5, 7, 8 *e* 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno XIX, nn.* 1, 3, 4, 6, 7 e 9 (*gennaio, marzo, aprile, giugno, luglio e settembre* 1958).

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441